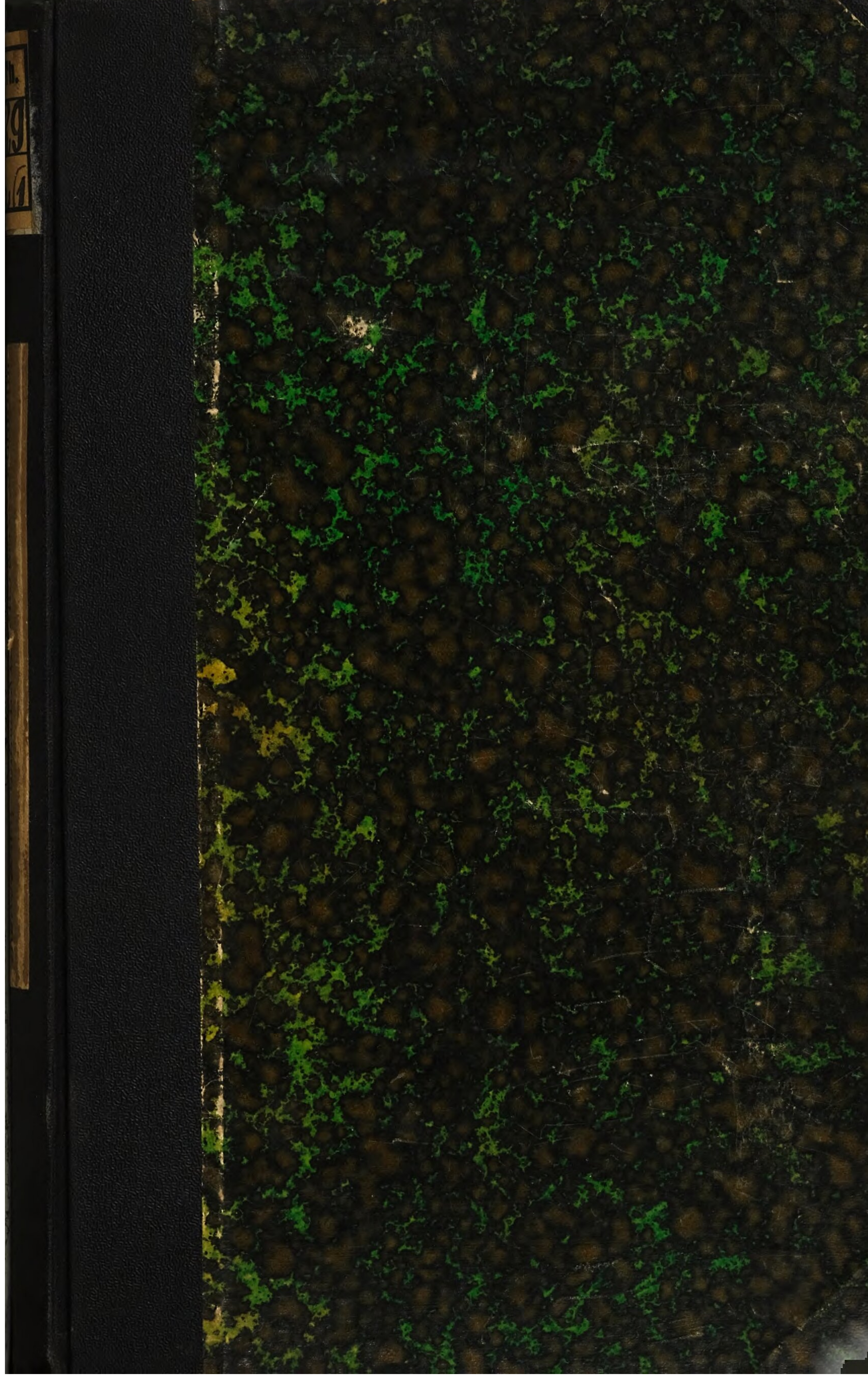


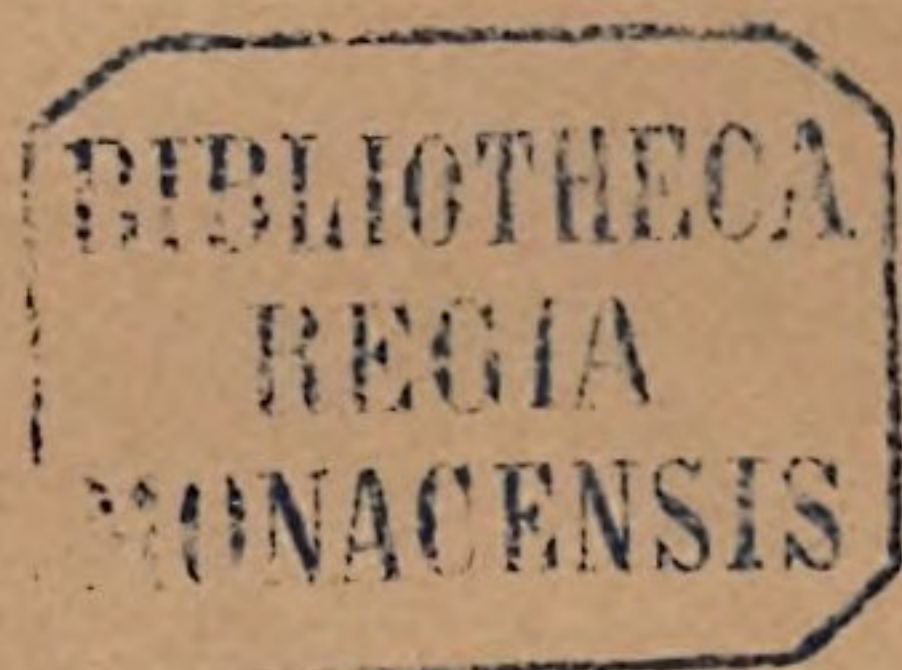


Jadassohn

Mus. Th.

1629 dh (1)

63



ELEMENTAR- HARMONIELEHRE

FÜR DEN

SCHUL- UND SELBSTUNTERRICHT

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. KONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

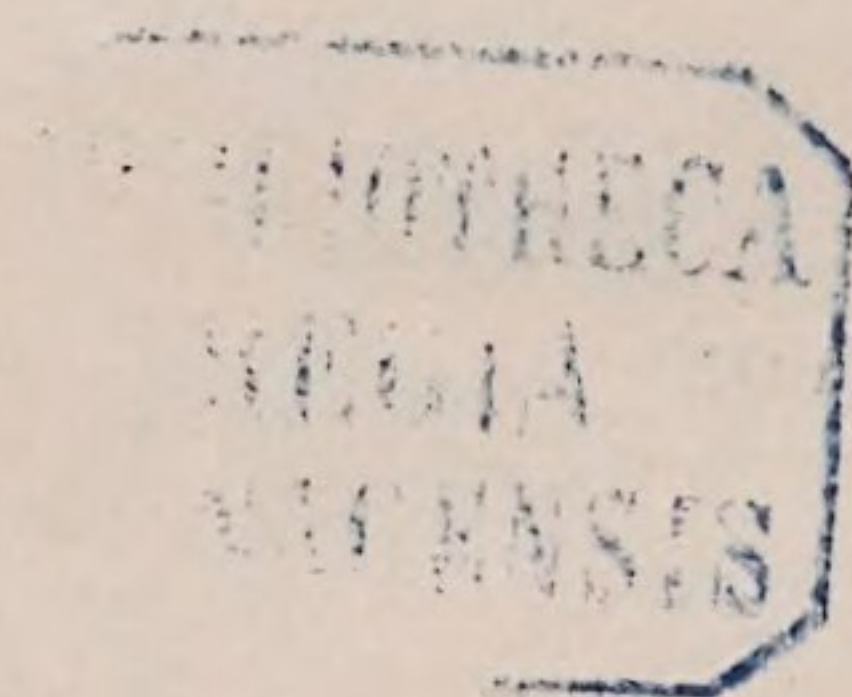
1894.

STERN

MONATSFEST

1881

STERN-UND MONATSFEST



STERN-UND MONATSFEST

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

1881

Vorwort.

Dieses Buch enthält den geebneten, stufenweise geordneten Unterrichtsgang in der Harmonielehre, so wie ich ihn mit meinen Schülern am Königl. Konservatorium einhalte. Langjährige Erfahrung hat mir gezeigt, dass nicht Alle, welche dieses Studium beginnen, die nothwendigen Vorkenntnisse vollkommen klar besitzen. Aus diesem Grunde lasse ich der Lehre von den Akkorden und ihren Verbindungen eine kurzgefasste »Einführung« in die Harmonielehre vorangehen; diese bezweckt die gründliche Vorbereitung des Schülers für die theoretischen Studien.

Indem ich in diesem Buche Vieles eingehend handle und erläutere, was ich beim Unterrichte stets mündlich klarlege, glaube ich auch Anderen das Erfassen der Disziplin und deren besseres Verständnis wesentlich zu erleichtern. Allen Aufgaben dieses Lehrbuches stehen ausgeführte Beispiele voran, aus denen der Schüler die praktische Anwendung der Regeln in mannigfacher Weise ersieht. Für die Bearbeitung der Aufgaben sind ganz bestimmte Hinweise für die Stimmführung im Allgemeinen und in besondern Fällen für den Wechsel der engen und weiten Lage, für den Gang der Modulation, wie andere

nothwendige Erläuterungen beigelegt. Aus der Vergleichung seiner eigenen Bearbeitungen der Aufgaben mit den diesen im Buche voranstehenden Beispielen kann der Schüler selbst mit Leichtigkeit seine Arbeit kontrolliren und Verbesserungen derselben vornehmen. Solchergestalt wird das Buch auch für den Selbstunterricht geeignet sein.

Leipzig, im Februar 1894.

Dr. S. Jadassohn,

Professor der Musik.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung. Zur Einführung in die Harmonielehre. Seite 1—14.

- § 1. Die Töne und deren Versetzung in verschiedene Oktaven.
§ 2. Abgeleitete Töne. § 3. Die Durtonleiter und ihre Versetzungen.
§ 4. Taktarten, Werthe der Noten und Pausen. § 5. Die Intervalle.
§ 6. Messung der Intervalle von unten nach oben. Konsonanzen und Dissonanzen. § 7. Doppelmessung der Intervalle.

I. Kapitel. Seite 15—29.

- § 8. Der Dreiklang. § 9. Verbindung der Hauptdreiklänge im vierstimmigen Satze. § 10. Allgemeine Regeln für die Verbindung aller Akkorde. § 11. Beispiele und Aufgaben.

II. Kapitel. Seite 29—41.

- § 12. Die Nebendreiklänge der Durtonart. §§ 13, 14. Verbindung derselben. § 15. Verdeckte Oktaven-Parallelen. § 16. Verbindung von Akkorden, welche auf Nachbarstufen stehen.

III. Kapitel. Seite 41—54.

- § 17. Das Mollgeschlecht, dessen Tonleiter. § 18. Die Dreiklänge der Molltonart. § 19. Die Verbindung der Dreiklänge in Moll. § 20. Die siebente Stufe der Molltonleiter.

IV. Kapitel. Seite 54—65.

- § 21. Umkehrung der Dreiklänge. § 22. Die Verdoppelung der Terz beim Sext-Akkorde. § 23. Doppelziffern über der Bassnote. § 24. Der Quartsext-Akkord.

V. Kapitel. Seite 65—76.

- § 25. Septimen-Akkorde. § 26. Der Dominantseptimen-Akkord.
§ 27. Verdeckte Quinten-Parallelen. § 28. Beispiele und Aufgaben.

VI. Kapitel. Seite 76—82.

- § 29. Die Umkehrungen des Dominantseptimen-Akkordes. § 30. Der Terzquartsext-Akkord. § 31. Der Sekund-Akkord.

VII. Kapitel. Seite 82—95.

§ 32. Die Nebenseptimen-Akkorde der Durtonart. § 33. Natürliche Auflösung der Nebenseptimen-Akkorde. § 34. Die Vorbereitung der Septimen der Nebenseptimen-Akkorde.

VIII. Kapitel. Seite 95—99.

§ 35. Die kadenzirende Verbindung der Septimen-Akkorde in Dur untereinander. § 36. Die Umkehrungen der Nebenseptimen-Akkorde.

IX. Kapitel. Seite 100—109.

§ 37. Die Nebenseptimen-Akkorde der Molltonart. § 38. Die kadenzirenden Auflösungen derselben. § 39. Der verminderte Septimen-Akkord. § 40. Die Umkehrungen der Nebenseptimen-Akkorde und ihre Verbindungen mit Dreiklängen der Molltonart und untereinander.

X. Kapitel. Seite 110—119.

§ 41. Nicht kadenzirende Verbindungen der Septimen-Akkorde innerhalb derselben Tonart und mit Akkorden anderer Tonarten. § 42. Trugkadenzen, Modulation. § 43. Stufenweise Aufwärts-Führung der Septime. § 44. Sprungweise Führung derselben.

XI. Kapitel. Seite 120—125.

§ 45. Die Nebenseptimen-Akkorde nicht kadenzirend in Verbindung mit Akkorden anderer Stufen derselben Tonart und mit Akkorden fremder Tonarten. Der Nebenseptimen-Akkord der ersten Stufe in Moll und seine Fortführungen.

XII. Kapitel. Seite 126—135.

§ 46. Alterirte Akkorde; der Dreiklang mit alterirter Quinte. § 47. Der freie Eintritt des alterirten Dreiklangs. § 48. Der Septimen-Akkord mit alterirter Quinte.

XIII. Kapitel. Seite 136—145.

§ 49. Der übermässige Sext-Akkord. § 50. Der übermässige Terzquartsext- und Terzquintsext-Akkord.

XIV. Kapitel. Seite 145—161.

§ 51. Der Vorhalt. § 52. Vorhalte vor den Intervallen des Septimen-Akkordes.

XV. Kapitel. Seite 162—181.

§ 53. Vorhalte in zwei und drei Stimmen. § 54. Durchgehende Noten, durchgehende Akkorde, Wechselnoten. § 55. Der Orgelpunkt. § 56. Die Anwendung der Akkorde zur Modulation. §§ 57, 58, 59. Die Mittel zur Modulation. § 60. Der plagalische Schluss.

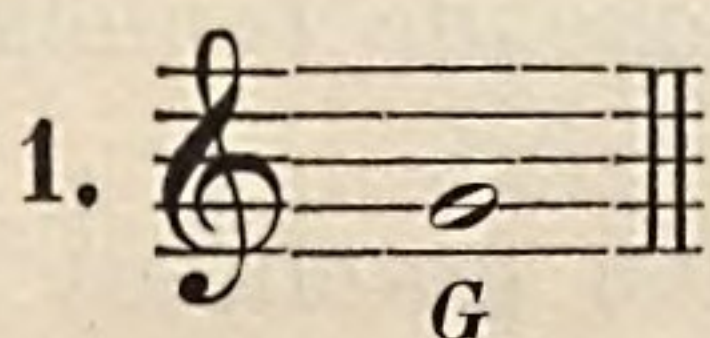


Zur Einführung in die Harmonielehre.

Die Töne und deren Versetzung in verschiedene Oktaven.

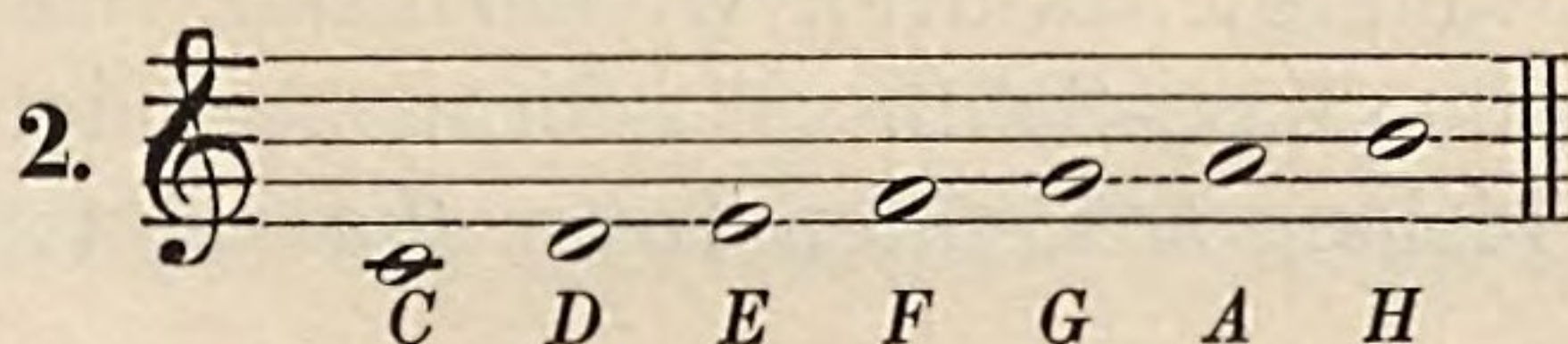
§ 1. Die Tonkunst besitzt zwölf Töne, unter denen wir sieben Haupttöne, auch natürliche genannt, und fünf von jenen abgeleitete unterscheiden. Die Namen der Haupttöne sind: *C, D, E, F, G, A, H*. Durch besondere auf fünf Linien stehende Zeichen (Noten) wird Höhe bez. Tiefe und Zeitdauer der Töne bestimmt. Die fünf Linien heißen das Liniensystem. Ein zu Anfang des Systems auf einer bestimmten Linie stehender Schlüssel giebt uns das Zeichen für einen Ton, von dem aus wir stufenweise die andern Töne notiren. Wo die Linien und deren Zwischenräume zur Notirung nicht ausreichen, müssen Nebenlinien über und unter dem Systeme zu Hilfe genommen werden. Gegenwärtig gebraucht man zumeist nur zwei Schlüssel, den Violin- und den Bass-Schlüssel. Der Erstere wird auch *G*-Schlüssel, der Letztere *F*-Schlüssel genannt.

Der Bogen des Violinschlüssels umschlingt die zweite Linie des Systems, auf welche wir die Note für den Ton *G* setzen:



Wir notiren nunmehr die sieben

Haupttöne.



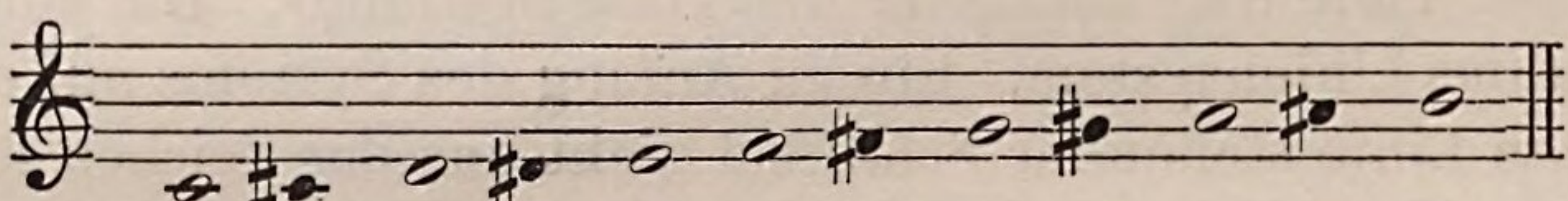
Die Entfernungen der Nachbartöne in dieser stufenweisen Folge sind nicht gleichartig; wir unterscheiden Ganzton- und Halbtonstufen. Ganzton nennen wir diejenige Entfernung zweier Nachbarstufen, zwischen denen durch Ableitung von diesen, sei es durch Erhöhung des untern oder Erniedrigung des obern Tones, noch ein

anderer Ton gefunden werden kann. Kann zwischen zwei Nachbarstufen ein anderer, messbarer Ton nicht mehr gefunden werden, so nennen wir diese geringste Entfernung zweier Töne von einander den Halbton.

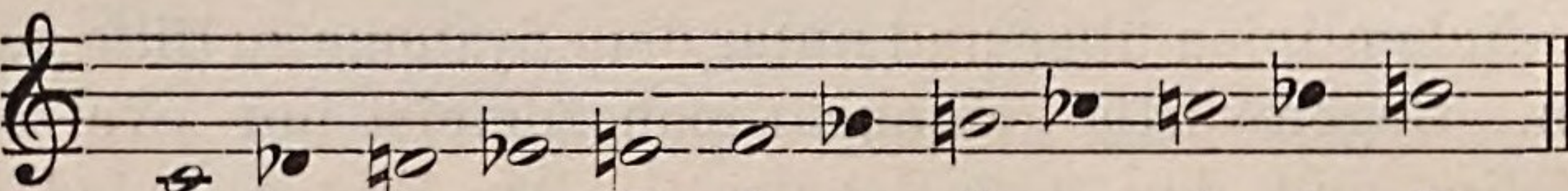
Für die abgeleiteten Töne bedürfen wir der Versetzungszeichen. Zur Erhöhung eines natürlichen Tones um eine halbe Stufe dient das Zeichen $\sharp$, Kreuz genannt, für die Erniedrigung (Vertiefung) eines natürlichen Tones um eine Halbstufe gebraucht man das Zeichen $\flat$, Be genannt. Das Zeichen $\natural$, Quadrat genannt, wird, wie wir weiter unten zeigen, ebensowohl für die Erhöhung als auch für die Vertiefung eines abgeleiteten Tones verwendet.

§ 2. Abgeleitete Töne

und deren Namen finden wir in den folgenden Beispielen 3 und 4. Beisp. 3 zeigt sie uns in schwarzen Noten durch Erhöhung des untern natürlichen Tones, Beispiel 4 durch Erniedrigung des obern:

3. 

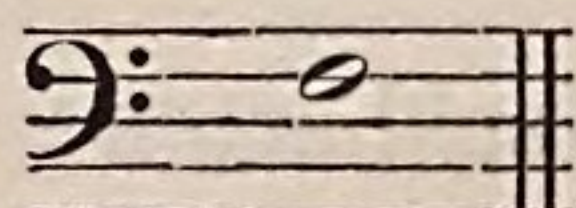
C cis D dis E F fis G gis A ais H

4. 

C des D es E F ges G as A b H

Derartige aus Halbtönen zusammengesetzte stufenweise Folgen nennen wir eine chromatische Tonleiter; stufenweise aus ganzen und halben Tönen bestehende Tonfolgen heissen diatonische Tonleitern.

Sobald wir den höchsten (zwölften) Ton um eine halbe Stufe überschreiten, finden wir den ersten (tiefsten) in höherer Oktave wieder. Die Entfernung von C bis C nennen wir eine Oktave, und wir können die in den Beispielen 2, 3 und 4 gezeigten Tonreihen in höheren und tieferen Oktaven wiederholen, wobei wir für die tieferen Oktaven den Bass-Schlüssel gebrauchen, der uns die tiefere Oktave des uns bislang bekannten Tones F anzeigt:

5. 

Vermittels beider Schlüssel können wir alle Versetzungen der ursprünglichen zwölf Töne in Beisp. 6 zeigen. Wir fügen die Namen der verschiedenen Oktaven bei und setzen, um nicht allzuviel Neben-

linien zu gebrauchen, für die tiefsten Töne das Zeichen *8va bassa* unter die Noten, für die höchsten Töne das Octava-Zeichen darüber:

6.

Kontra-Oktave, grosse, kleine,

8va bassa

eingestrichene, zweigestrichene,

8va dreigestrichene, viergestrichene Oktave.

The musical notation illustrates the C major scale across different octave registers. The first system, labeled '6.', shows three parts: 'Kontra-Oktave' (labeled '8va bassa' below the staff), 'grosse', and 'kleine'. The notes are C, D, E, F, G, A, H, C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f, g, a, h. The second system shows 'eingestrichene' and 'zweigestrichene' registers. The third system shows 'dreigestrichene' and 'viergestrichene Oktave' registers. The notes are c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f, g, a, h.

Sämmtliche Oktaven besitzen selbstverständlich auch alle abgeleiteten (chromatischen) Zwischentöne. Für einige Töne der kleinen und eingestrichenen Oktave kann man sich sowohl des Violin- wie auch des Bass-Schlüssels bedienen.

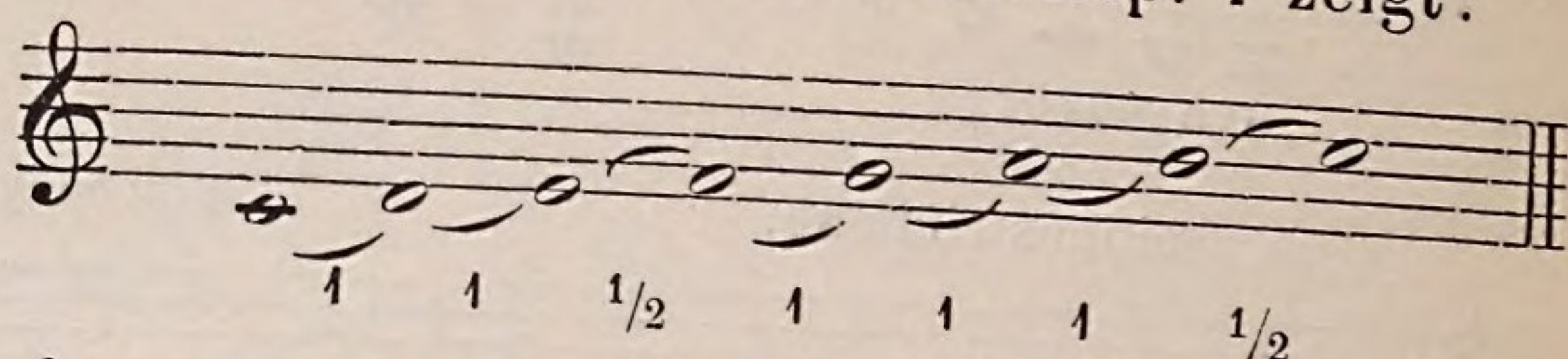
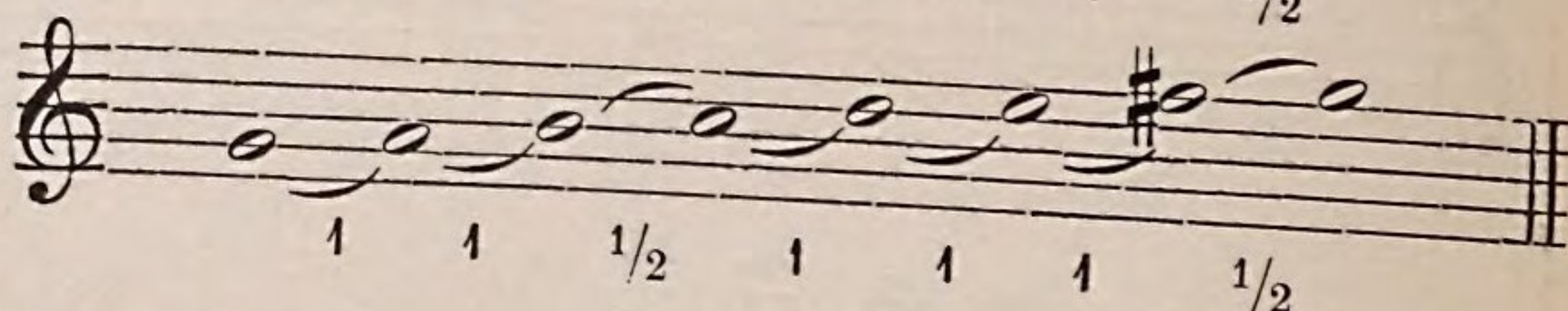
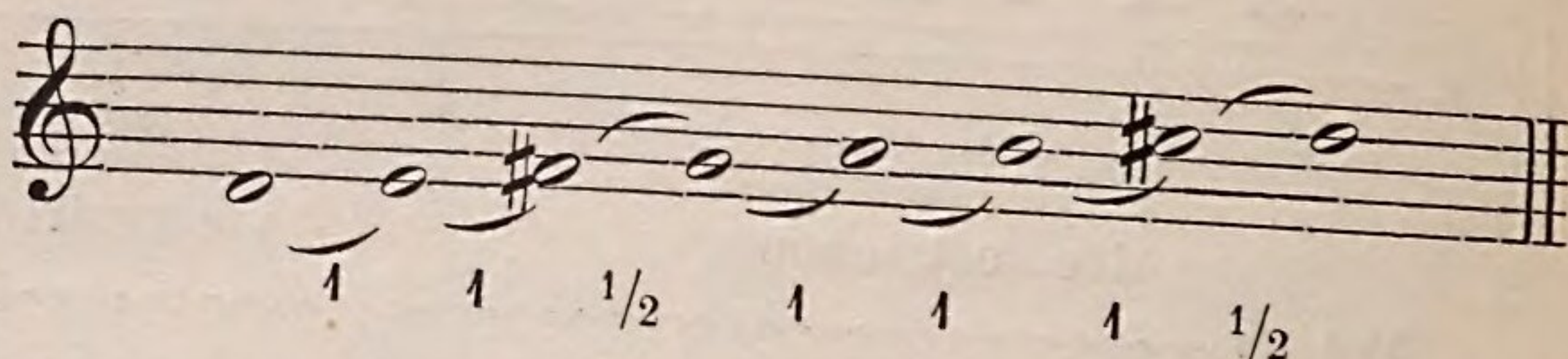
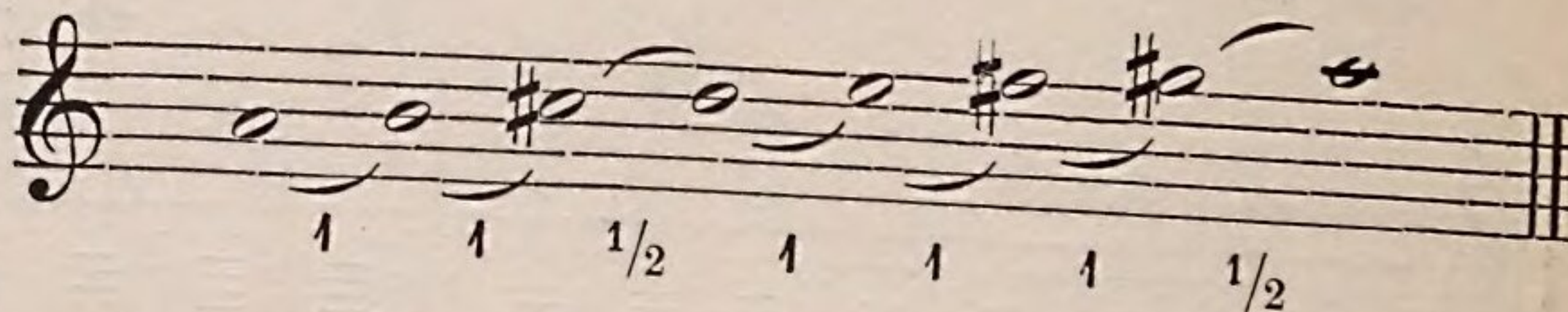
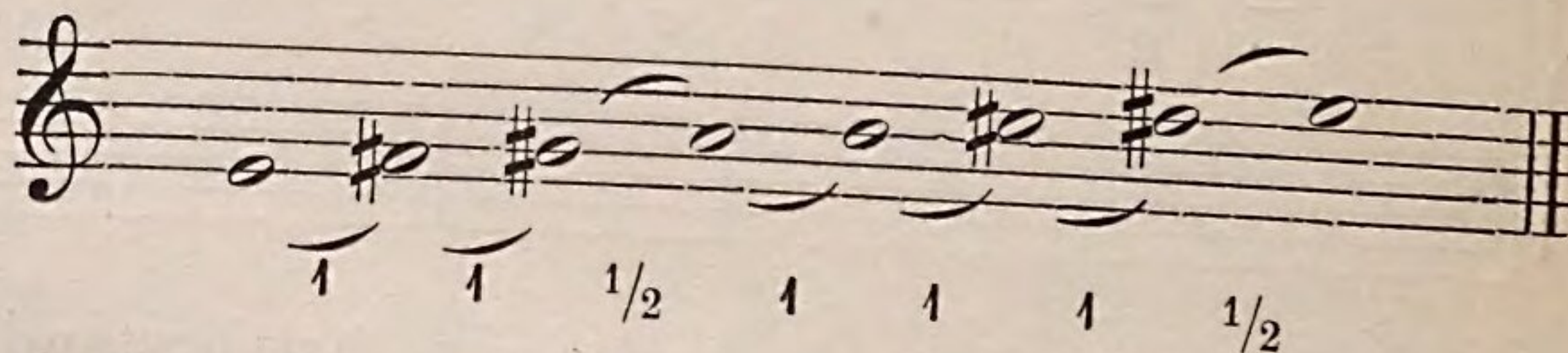
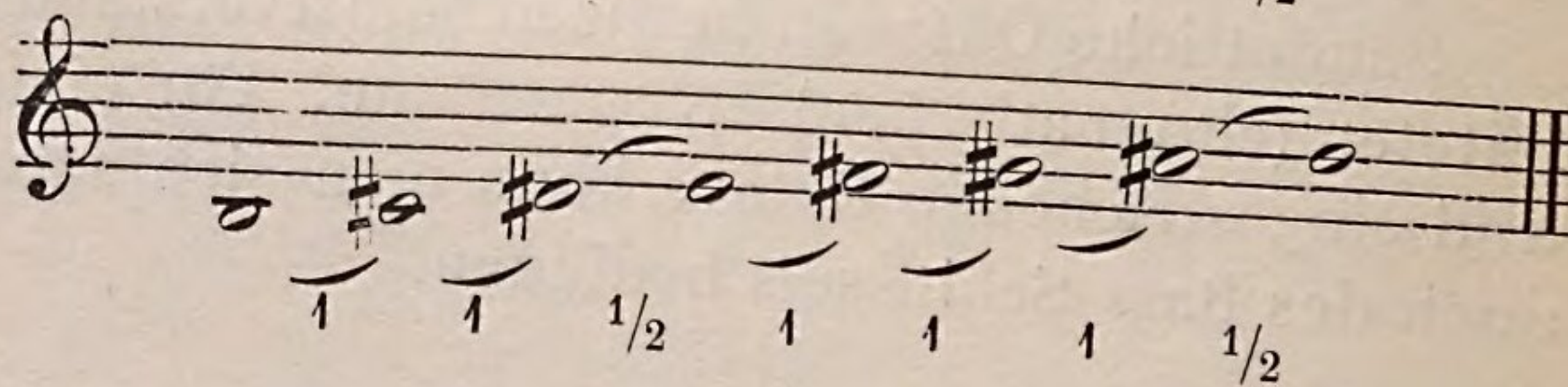
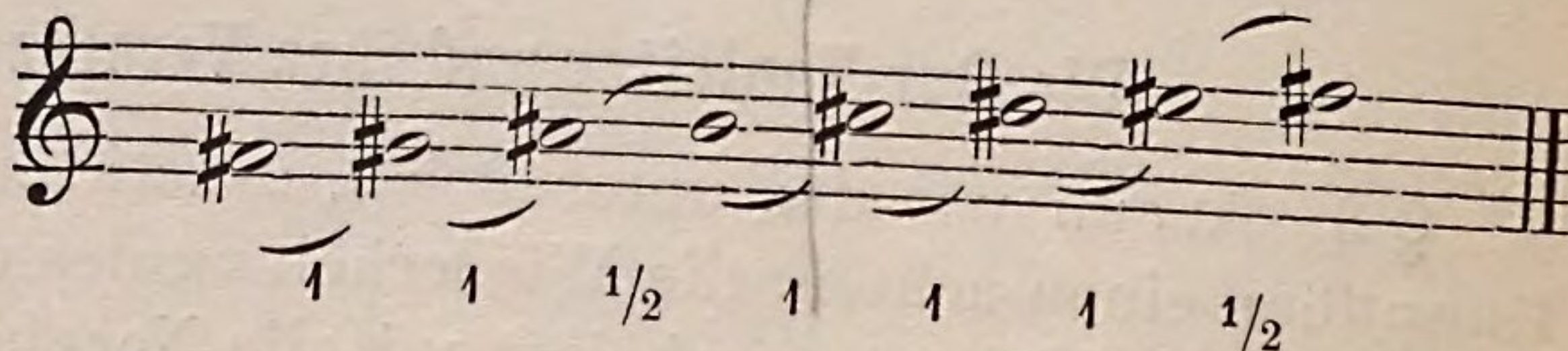
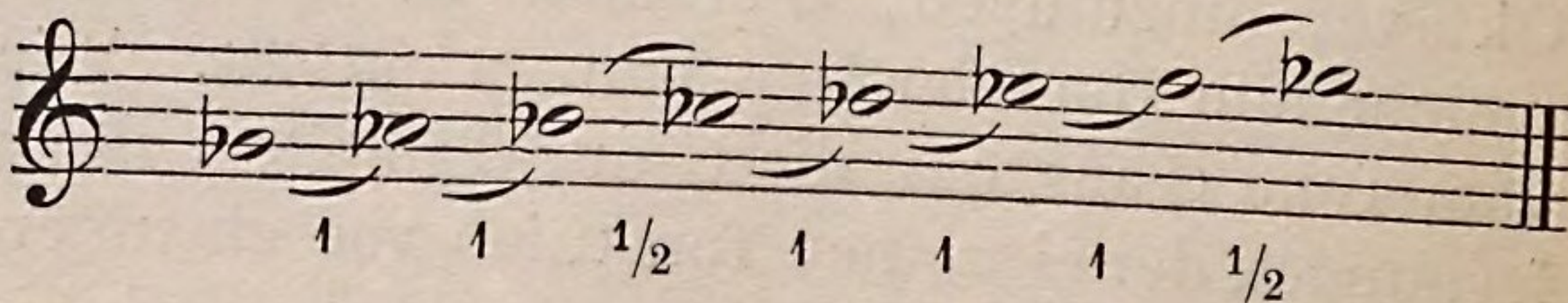
Die Dur-Tonleiter und ihre Versetzungen.

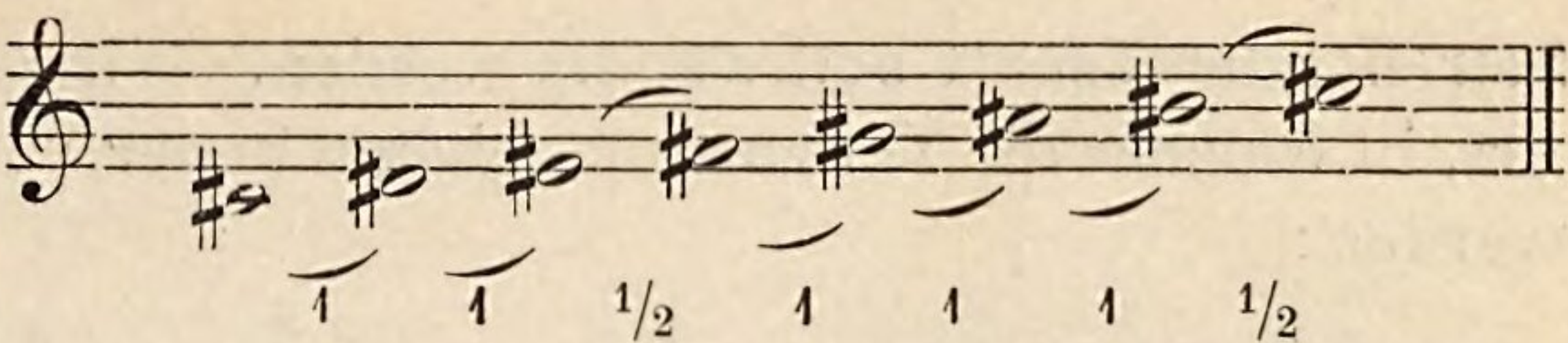
§ 3. Wenn wir der unter Beisp. 2 notirten Reihe der sieben Haupttöne einen achten, die Wiederholung des ersten in der höhern Oktave, hinzufügen, so erhalten wir die Normal-Dur-Tonleiter, welche alle Töne der Dur-Tonart enthält. Wir nennen sie, da sie vom Tone C ausgeht, die C-dur-Tonleiter. Betrachten wir die Entfernungen der einzelnen Tonstufen von einander, so sehen wir, dass

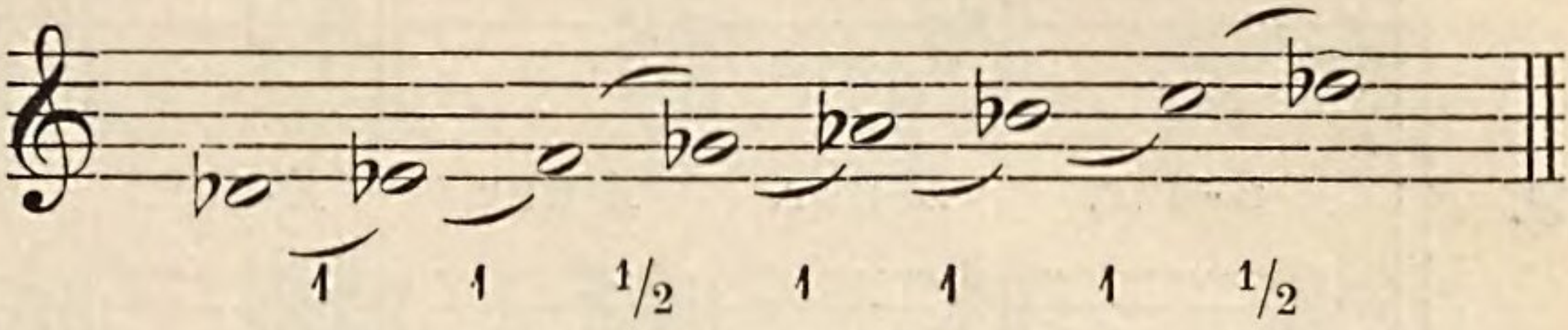
vom ersten Tone *C* bis zum zweiten *D* die Entfernung einen ganzen Ton beträgt, da wir zwischen diesen beiden Tönen auch noch die abgeleiteten Töne *cis* oder *des* finden können. Ebenso giebt *D* von *E* eine Ganzton-Entfernung. Dagegen bilden die Töne *E* zu *F* nur einen Halbton. Die nunmehr folgenden Stufen *F* zu *G*, *G* zu *A* und *A* zu *H* haben Ganzton-Entfernung, *H* zu dem die Tonleiter schliessenden *C* bildet aber nur einen Halbton.

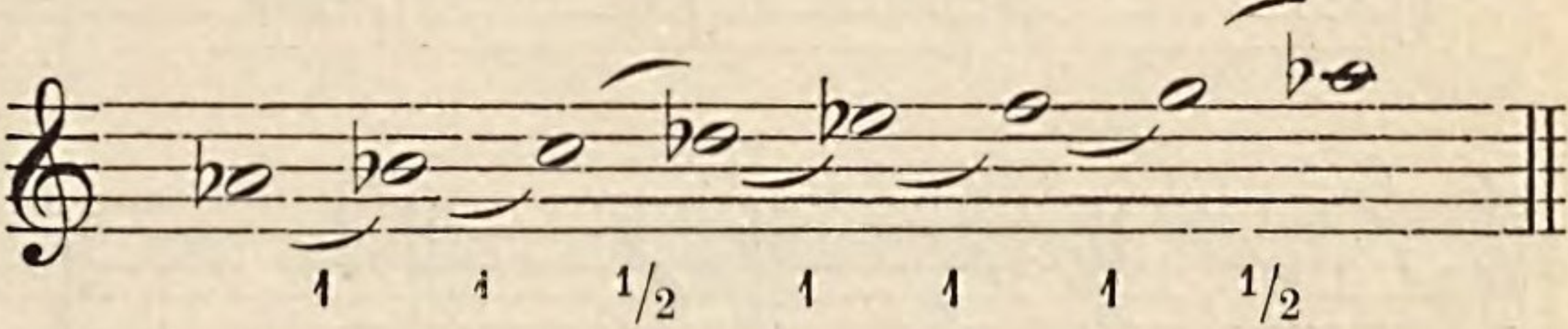
Die Normal-Dur-Tonleiter kann jedoch in genau denselben Verhältnissen auch von jedem andern natürlichen Tone und von den abgeleiteten Zwischentönen gebildet werden, wie Beisp. 7 zeigt:

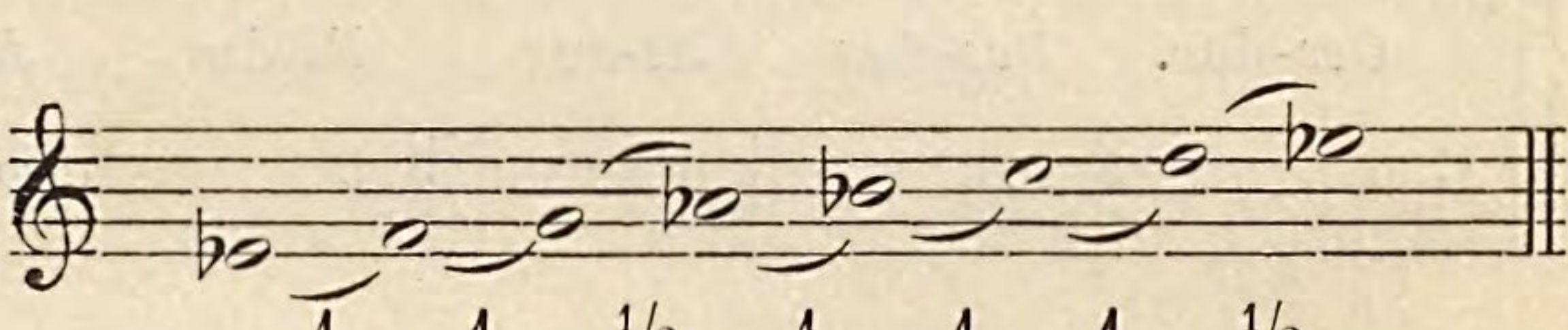
7.

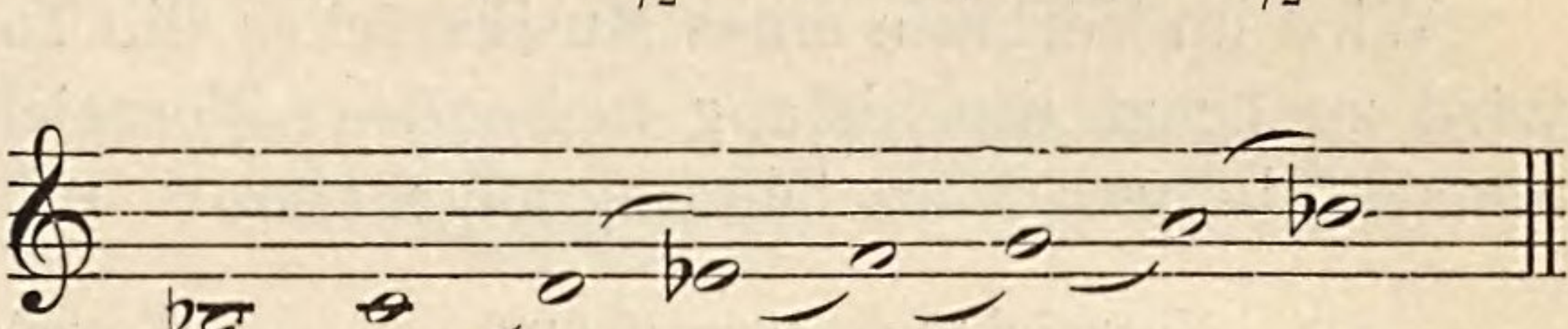
Dur-Tonleiter von *C*.Dur-Tonleiter von *G*.Dur-Tonleiter von *D*.Dur-Tonleiter von *A*.Dur-Tonleiter von *E*.Dur-Tonleiter von *H*.Dur-Tonleiter von *Fis*.Dur-Tonleiter von *Ges*.

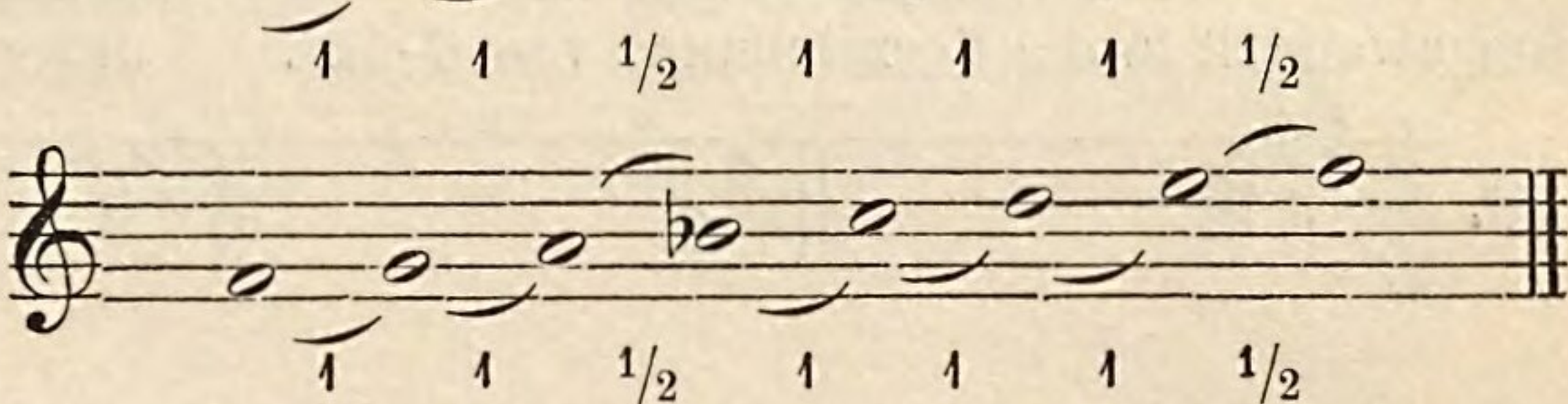
Dur-Tonleiter von *Cis*. 

Dur-Tonleiter von *Des*. 

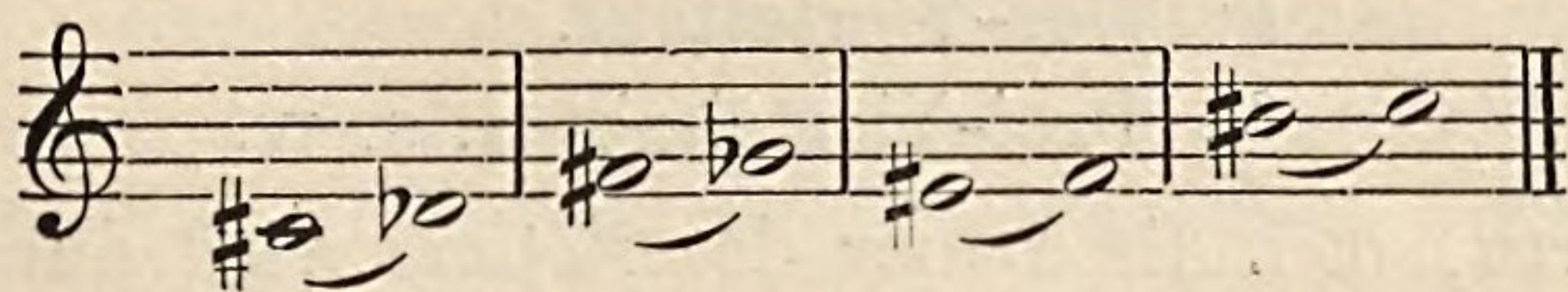
Dur-Tonleiter von *As*. 

Dur-Tonleiter von *Es*. 

Dur-Tonleiter von *B*. 

Dur-Tonleiter von *F*. 

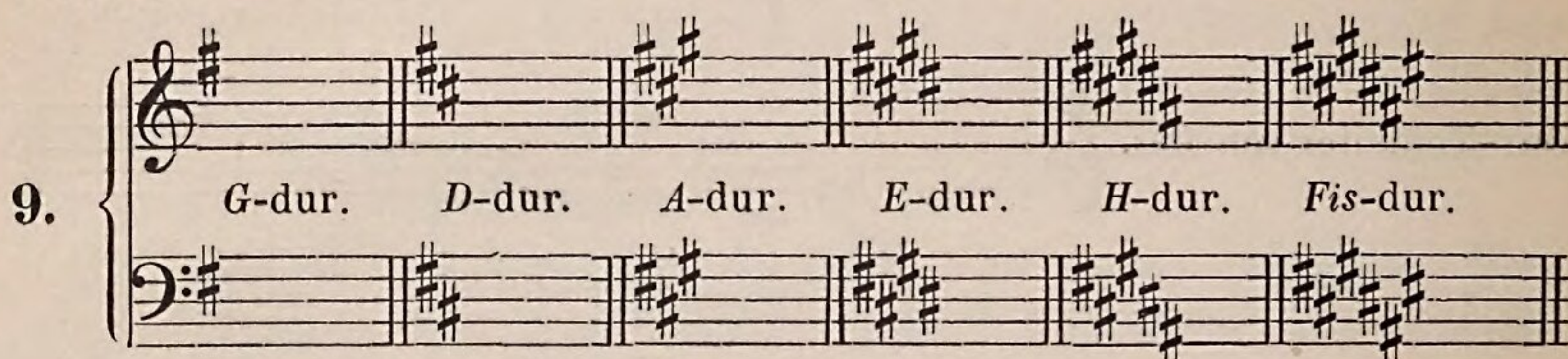
Die Tonleitern von *Cis* und *Des* wie die von *Fis* und *Ges* können in doppelter Weise notirt werden. Töne, welche auf (scheinbar) gleicher Tonhöhe stehen, wie *Cis* und *Des*, *Fis* und *Ges*, *Eis* und *F*, *His* und *C* nennen wir enharmonische Töne.

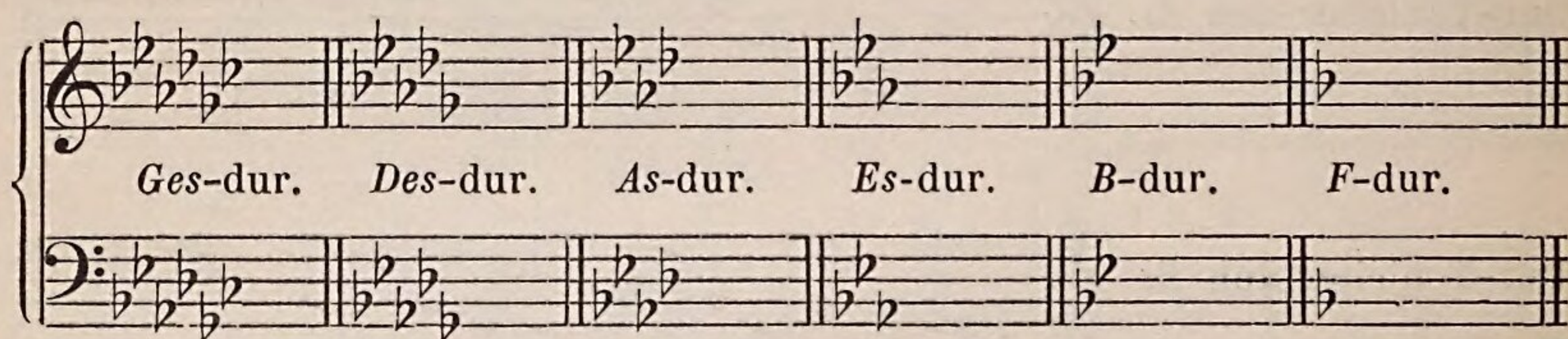
8. 

Die Tonleitern von *Cis*-dur und *Des*-dur, *Fis*-dur und *Ges*-dur können demnach doppelt in enharmonischer Weise notirt werden.

Obschon alle diese Tonleitern nur Versetzungen der einen Tonleiter von *C*-dur sind, so sprechen wir doch in der Praxis von zwölf verschiedenen Tonleitern und Tonarten. Um im Verlaufe eines Tonsatzes, der nicht in *C*-dur, sondern in einer andern Tonart geht, die Anhäufung von vielen Versetzungszeichen in jedem einzelnen Takte zu vermeiden, so setzen wir am Anfange eines jeden Musikstückes so viel Versetzungszeichen als Vorzeichnung, wie deren in der

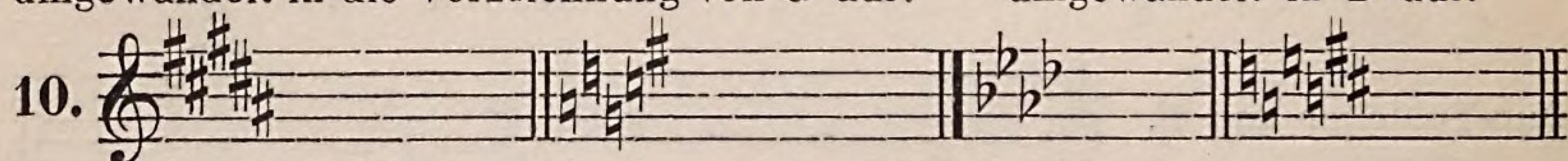
betreffenden Tonart nothwendig werden. Wir zeigen in Beisp. 9 die Art, in welcher die Versetzungszeichen in der Vorzeichnung geordnet werden:

9. 



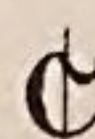
Wird im Verlaufe eines Musikstückes die Tonart gewechselt, so wird zunächst die bislang bestandene Vorzeichnung gelöscht und danach die neue Vorzeichnung angegeben:

Vorzeichnung von *H-dur* umgewandelt in die Vorzeichnung von *G-dur*. Vorzeichnung von *As-dur* umgewandelt in *D-dur*.

10. 

Taktarten, Werthe der Noten und Pausen.

§ 4. Hinter die Vorzeichnung setzen wir das Zeichen für die Taktart des Stückes.

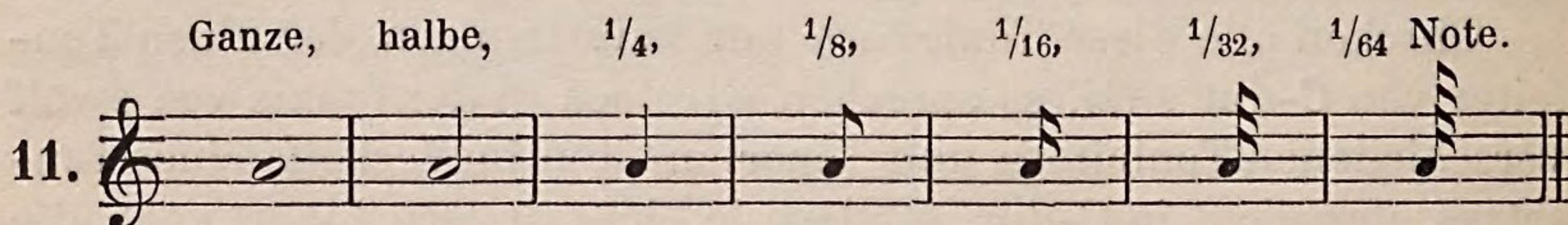
 $\frac{2}{2}$ oder Alla-Breve-Takt.

 Vier-Vierteltakt.

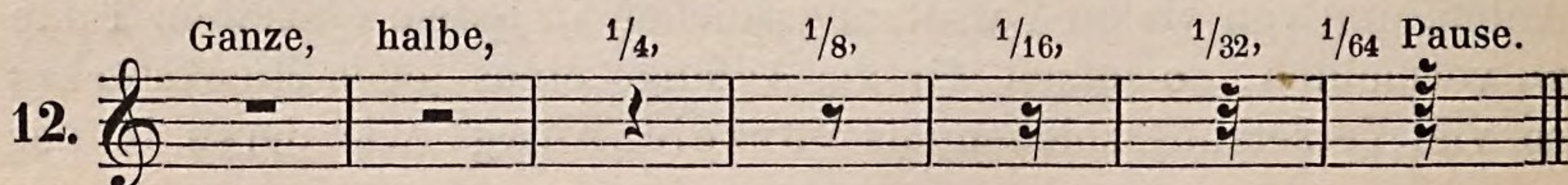
$\frac{3}{4}$ Drei-Vierteltakt u. s. w.

Der Werth, d. i. die Dauer der Noten, wird durch deren verschiedene Zeichnung angezeigt; ebenso werden auch die entsprechenden Zeichen für die Pausen angezeigt:

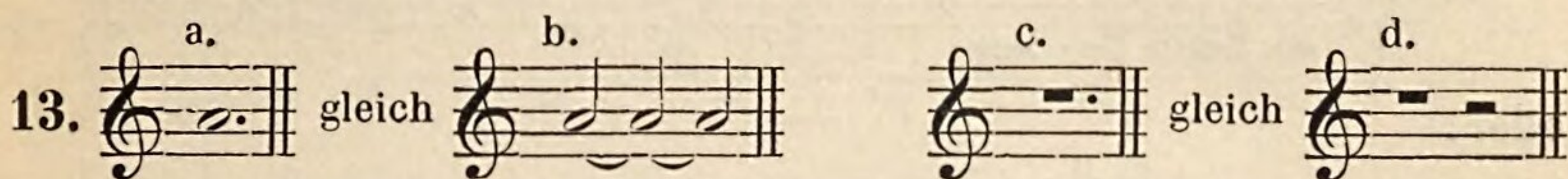
Ganze, halbe, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$ Note.

11. 

Ganze, halbe, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$ Pause.

12. 

Der Werth einer jeden Note oder Pause wird durch einen zugeetzten Punkt um die Hälfte vermehrt:



Derartige, wie in Beisp. 13 b durch einen Bindebogen miteinander verbundene Noten werden nicht von Neuem angespielt (gesungen, angeschlagen).

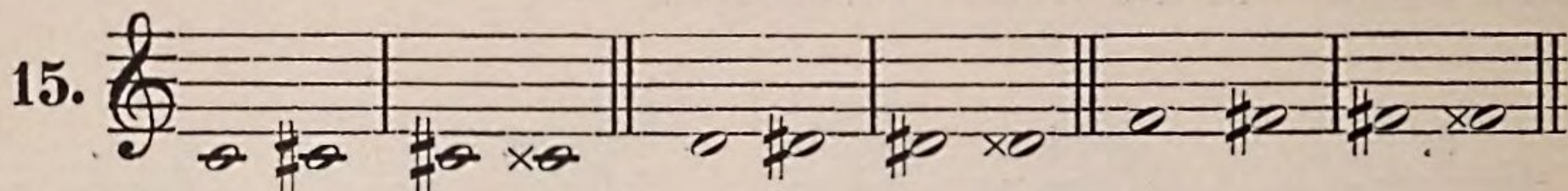
Gruppen von drei Noten, welche dem gewöhnlichen Werthe von zweien entsprechen sollen, nennt man Triolen. Gruppen von sechs Noten, welche dem Werthe von vierten gleich erachtet werden sollen, nennt man Sextolen.



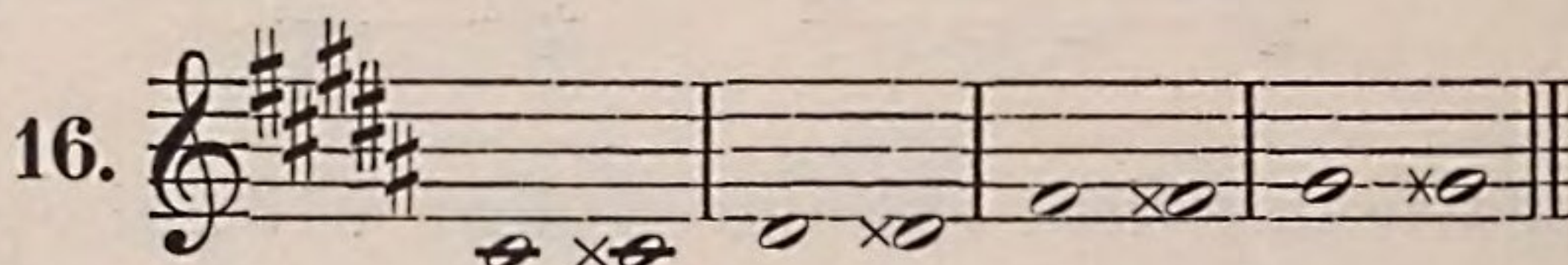
Die Intervalle.

§ 5. Der Zwischenraum, die Entfernung zweier Töne von einander, wird Intervall genannt. Das kleinste Intervall ist der Halbton; wir unterscheiden aber auch hier noch den grossen und den kleinen Halbton. Der grosse Halbton entsteht durch die Veränderung, welche ein Versetzungszeichen bei der ursprünglichen Note hervorbringt. Für die Erhöhung eines natürlichen Tones um eine grosse Halbstufe genügt das Zeichen des einfachen Kreuzes $\sharp$, für die Vertiefung das einfache $\flat$. Soll ein durch $\flat$ erniedrigter Ton um einen grossen Halbton erhöht werden, so bedienen wir uns zu diesem Zwecke des Quadrates $\natural$, welches darum auch Auflösungszeichen genannt wird. Soll von einem durch $\sharp$ in der Vorzeichnung oder im Verlaufe eines Taktes zufällig erhöhten Tone der untere grosse Halbton gewonnen werden, so setzen wir das $\sharp$.

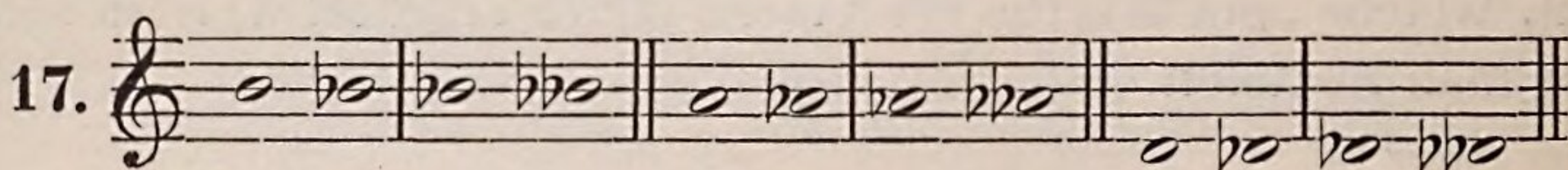
Wollen wir von einem in der Vorzeichnung oder zufällig durch $\sharp$ erhöhten Tone den obern grossen Halbton erreichen, so müssen wir das Zeichen des Doppelkreuzes $\times$ setzen:

Grosse Halbtöne gebildet durch $\sharp$ und $\times$.

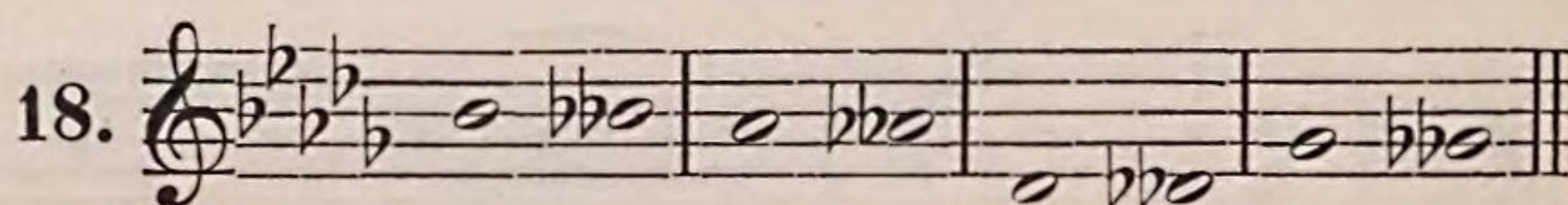
oder:



Für die Vertiefung (Erniedrigung) eines durch $\flat$ erniedrigten natürlichen Tones um einen grossen Halbton gebrauchen wir das Zeichen des Doppelbe, $\flat\flat$:

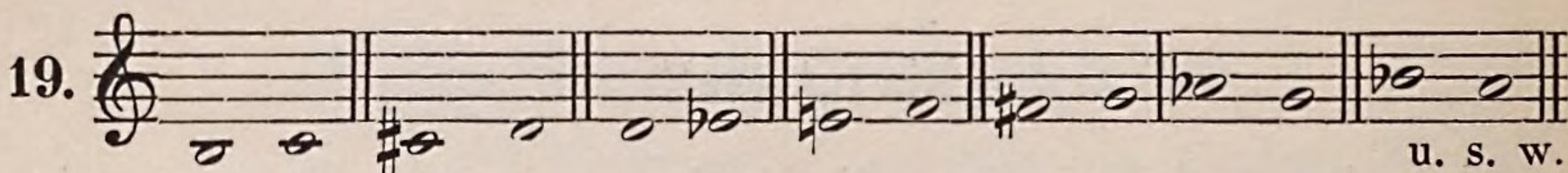


oder:



Der kleine Halbton kann immer nur durch die zwei nächsten Nachbarstufen gebildet werden:

Kleine Halbtöne.



Messung der Intervalle von unten nach oben.

§ 6. Die diatonische (stufenweise) Durtonleiter giebt uns die Normal-Intervalle. Den Grundton einer jeden Tonleiter nennen wir die Prime, um sein Verhältniss zu den andern Tönen anzudeuten; denn an und für sich ist die Prime kein Intervall, da der erste Ton zum ersten, auf gleicher Tonhöhe stehend, keine Entfernung nach oben oder unten giebt. Wenn wir $\bar{c}$ als Prime annehmen, so ist von diesem aus $\bar{d}$ die Sekunde, $\bar{e}$ die Terz, $\bar{f}$ die Quarte, $\bar{g}$ die Quinte, $\bar{a}$ die Sexte, $\bar{h}$ die Septime und $\bar{c}$ die Oktave. Alle über die Oktave des angenommenen Grundtones hinausgehenden Töne, wie $\bar{\bar{d}}$ die None, $\bar{\bar{e}}$ die Decime, $\bar{\bar{f}}$ die Undecime, $\bar{\bar{g}}$ die Duodecime, sind nur als Versetzungen der Sekunde, Terz, Quarte und Quinte der tiefern Oktave in die nächsthöhere aufzufassen.

Normal-Intervalle.

Prime
(Einklang), Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave,
None, Decime, Undecime, Duodecime.

20.

Von diesen Intervallen nennen wir die Prime, Quarte, Quinte, Oktave, Undecime und Duodecime reine Intervalle:

Reine Intervalle.

Reine Prime, Quarte, Quinte, Oktave, Undecime, Duodecime.

21.

Die dazwischen liegenden Intervalle nennen wir gross:

Grosse Intervalle.

Grosse Sekunde, Terz, Sexte, Septime, None, Decime.

22.

Sobald wir den obern Ton aller Normal-Intervalle um eine grosse Halbstufe erhöhen, so erhalten wir aus dem reinen oder grossen Intervalle das übermässige. Wir bilden auch eine übermässige Prime durch die Erhöhung eines der beiden auf gleicher Höhe stehenden Töne; eine solche kann aber nur in melodischer Folge, nicht aber bei der Bildung von Akkorden vorkommen:

Übermässige Intervalle.

Überm. Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, None.

23.

Übermässige Septimen und Oktaven kommen weder in melodischer Folge noch bei der Bildung von Akkorden vor.

Wird der obere (höhere) Ton eines grossen Intervalls um eine grosse Halbstufe erniedrigt, so erhalten wir aus dem grossen das kleine Intervall:

Kleine Intervalle.

24. Kleine Sekunde, Terz, Sexte, Septime, None, Decime.

Verminderte Intervalle können entweder durch Erhöhung des untern oder durch Erniedrigung des obern Tones der kleinen oder reinen Intervalle gebildet werden, soweit uns dabei die gebräuchlichen Versetzungszeichen $\flat\flat$, $\flat$, $\sharp$, $\sharp$ und $\times$ zur Verfügung stehen. Desshalb werden wir in den Tonarten mit Be-Vorzeichnungen die verminderten Intervalle meistens nur durch Erhöhung des untern Tones um eine grosse Halbstufe bilden können:

Verminderte Intervalle.

25. Verminderte Terzen, Quarten, Quinten,

Sexte, Septimen.

Verminderte Primen können, wie übermässige, nur in melodischer Folge vorkommen, z. B.:

26.

Verminderte Sekunden ergeben kein Intervall, sondern nur enharmonische Töne:

27.

Wir fügen nunmehr eine Übersichtstafel aller bei der Bildung von Akkorden vorkommenden Intervalle bei:

28. Übersichtstafel der Intervalle.

Reine Prime.	Sekunden, gross, überm., klein,	Terzen. gross, überm., klein, verm.
C	C, C-sharp, C-flat	C, C-sharp, C-flat, C-double-sharp, C-double-flat

Quarten.				Quinten.			
rein,	überm.,	verm.,	verm.,	gross,	überm.,	verm.,	verm.,

Sexten.				Septimen.				Oktave.	
gross,	überm.,	klein,	verm.,	gross,	klein,	verm.,	verm.,	rein.	

Verminderte Oktaven, wie grosse und kleine Nonen, können nur bei der Bildung von Vorhalten entstehen, z. B.:

29.

Des Schülers Aufgabe muss es nunmehr sein, alle in Beisp. 28 angeführten Intervalle von andern Grundtönen aus zu messen und zu notiren, wobei er die musikalische Rechtschreibung streng zu beobachten hat. Zu diesem Zwecke geben wir die Tafel 28 in Beisp. 30 nochmals von verschiedenen Grundtönen aus gemessen und demnach in verschiedene Tonarten übertragen wieder:

30.

Reine Prime.		Sekunden.		
		grosse,	kleine,	übermässige

Terzen.				Quarten.			
gross, klein, vermindert, überm.				rein, überm., verm., verm.,			

Quinten.				Sexten.			
rein, überm., verm., verm.,				gross, überm., klein, verm., verm.,			

Septimen.				Oktave.
gross, klein, verm., verm.,				rein.

Der Schüler muss die verschiedenen Intervalle seinem Ohre einprägen, sodass er sie beim Hören sicher erkennt.

Konsonanzen und Dissonanzen.

Alle reinen Intervalle bilden vollkommene Konsonanzen, die grossen und kleinen Terzen und Sexten sind unvollkommene Konsonanzen, alle andern kleinen, übermässigen und verminderten Intervalle sind Dissonanzen.

Doppelmessung der Intervalle.

§ 7. Wenn wir das Verhältnis zweier Töne zu einander innerhalb einer Oktave sowohl nach oben wie nach unten betrachten, so sehen wir, dass die reinen Oberintervalle auch reine Intervalle nach unten gemessen ergeben:

31.

Reine Quarte, reine Quinte, reine Oktave,
Reine Quinte, reine Quarte, reine Prime.

Die grossen Intervalle ergeben bei der Versetzung kleine:

32. Grosse Sekunde, grosse Terz, grosse Sexte, grosse Septime.
Kleine Septime, kleine Sexte, kleine Terz, kleine Sekunde.

Die kleinen Intervalle ergeben bei der Versetzung grosse:

33. Kleine Sekunde, kleine Terz, kleine Sexte, kleine Septime.
Grosse Septime, grosse Sexte, grosse Terz, grosse Sekunde.

Die übermässigen Intervalle ergeben bei der Versetzung verminderte:

34. Üb. Sekunde, überm. Terz, über. Quarte, überm. Quinte, über. Sexte.
Verm. Sept., verm. Sexte, verm. Quinte, verm. Quarte, verm. Terz.

Die verminderten Intervalle werden übermässige ergeben:

35. Verm. Terz, verm. Quarte, verm. Quinte, verm. Sexte.
Überm. Sexte, überm. Quinte, überm. Quarte, überm. Terz.

Schliesslich geben wir noch eine Übersichtstafel aller vorkommenden Ober- und Unter-Intervalle; der Schüler soll dieselbe von andern Grundtönen ausgehend nachbilden.

36.

Prime. rein.	Sekunden. gross, klein, überm.	Terzen. gross, klein, überm., verm.
Oktave. rein.	Septime. klein, gross, verm.	Sexten. klein, gross, verm., überm.

Quarten. rein, überm., verm., verm.				Quinten. rein, überm., verm., verm.			
Quinten. rein, verm., überm., überm.				Quarten. rein, verm., überm., überm.			
Sexten. gross, klein, überm., verm.				Septimen. gross, klein, verm.		Oktave. rein.	
Terzen. klein, gross, verm., überm.				Sekunden. klein, gross, überm.		Prime. rein.	

The musical notation for each interval is as follows:

- Quarten:** Four boxes showing pure, augmented, and diminished versions of the fourth interval.
- Quinten:** Two boxes showing pure, augmented, and diminished versions of the fifth interval.
- Sexten:** One box showing gross, klein, überm., and verm. versions of the sixth interval.
- Septimen:** One box showing gross, klein, and verm. versions of the seventh interval.
- Oktave:** One box showing the pure octave interval.
- Terzen:** One box showing klein, gross, verm., and überm. versions of the third interval.
- Sekunden:** One box showing klein, gross, and überm. versions of the second interval.
- Prime:** One box showing the pure first interval.

Harmonielehre.

Erste Abtheilung.

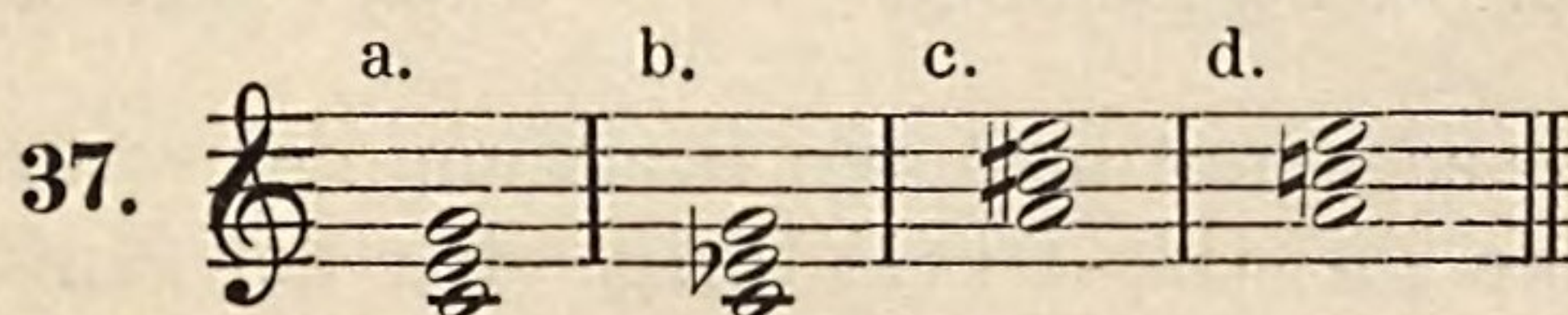
Die Lehre von den Grundakkorden*) und ihren kunstgerechten Verbindungen.

Erstes Kapitel.

Der Dreiklang.

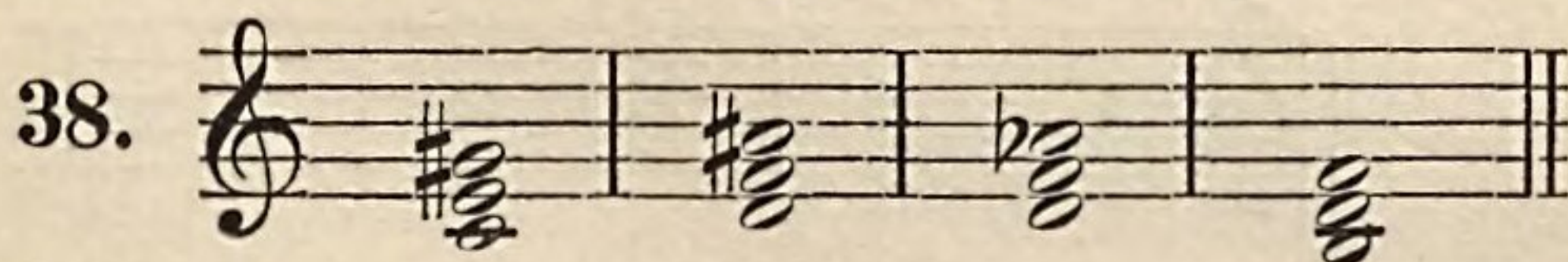
§ 8. Ein Dreiklang wird gebildet, indem wir zu einem beliebig angenommenen Grundtone dessen obere Terz und Quinte setzen. Enthält ein solchergestalt gewonnener Akkord keine Dissonanz, so wird er ein selbständiger genannt und kann als solcher ebenso wohl am Anfange eines Tonstückes stehen, als dessen Schlussakkord bilden.

Selbständige Dreiklänge.



Unselbständig wird jeder Akkord sein, der eine Dissonanz enthält. Die in Beisp. 38 notirten Dreiklänge enthalten die Dissonanzen der übermässigen und der verminderten Quinte und sind deshalb

unselbständige Dreiklänge.

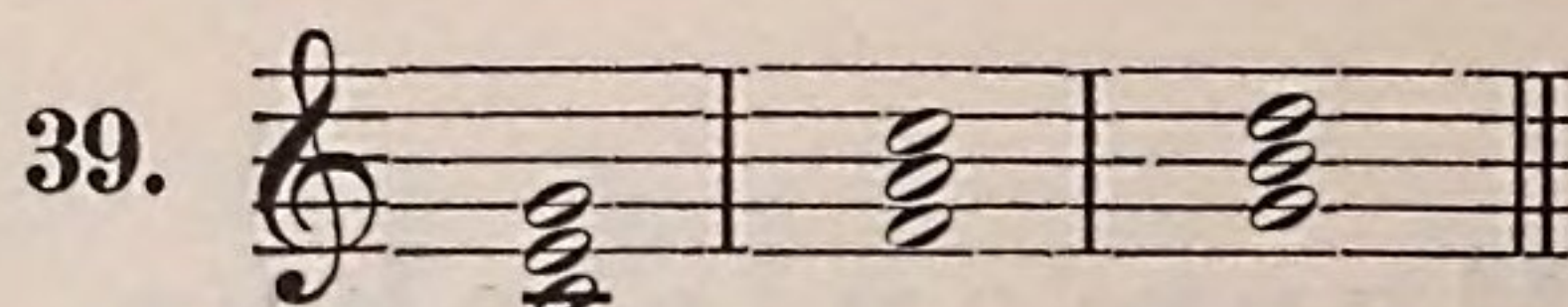


*) Anmerkung. Wir unterscheiden Grundakkorde und abgeleitete (alterirte) Akkorde, zufällige Akkordbildungen und Vorhalts-Akkorde, welche wir in den späteren Abtheilungen dieses Lehrbuchs kennen lernen werden. Die Ausdrücke »Akkord« und »Harmonie« sind gleichbedeutend.

Unter den selbständigen Dreiklängen unterscheiden wir den

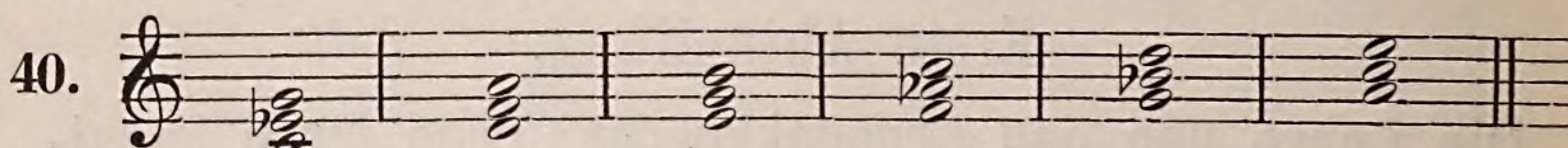
Dur- (harten) Dreiklang,

gebildet durch die grosse Terz und reine Quinte des Grundtones:

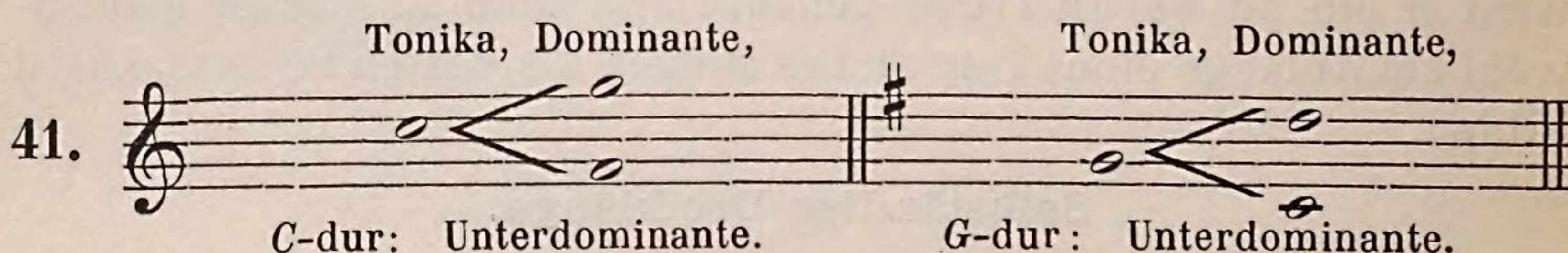


und den durch die kleine Terz und reine Quinte gebildeten

Moll- (weichen) Dreiklang.

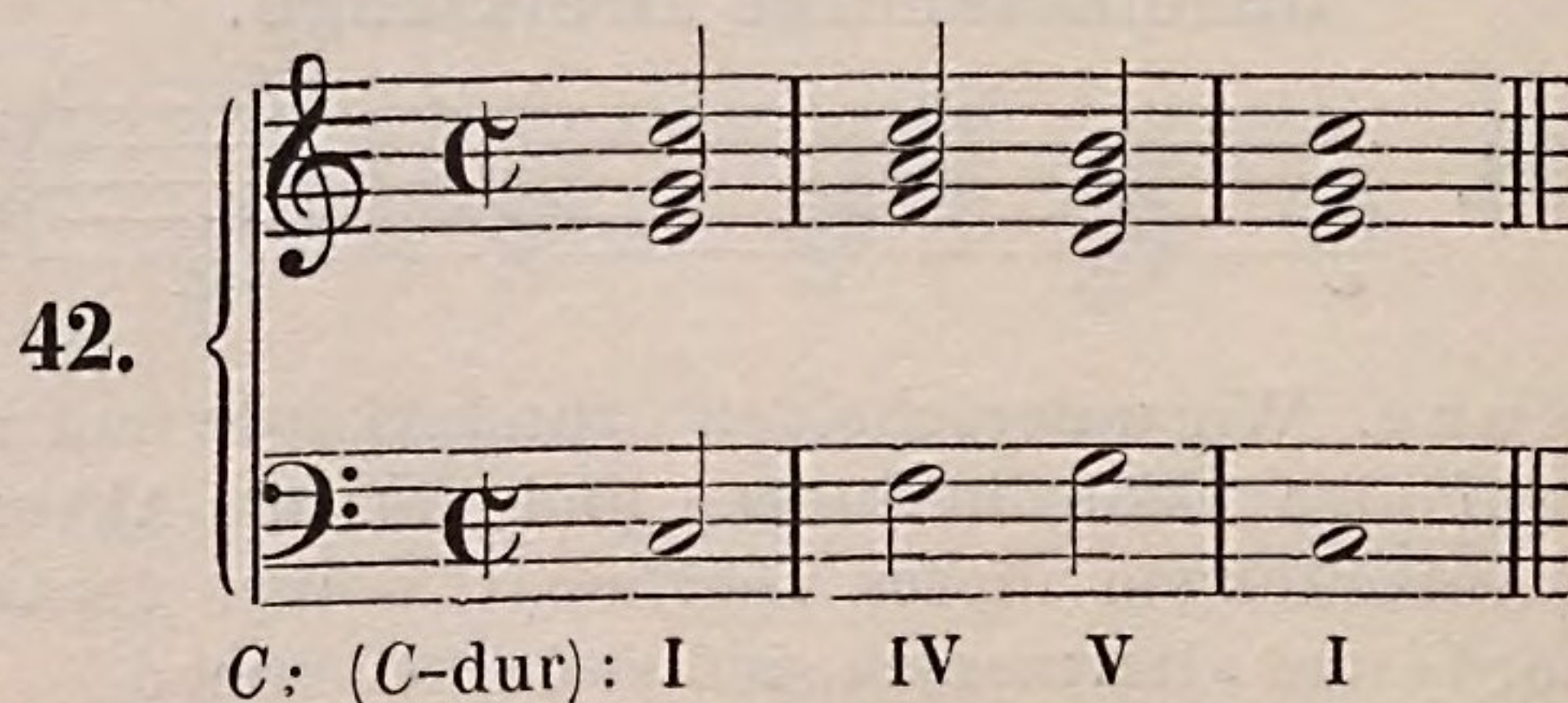


Wir haben zunächst nur die in Beisp. 39 gezeigten Dur-Dreiklänge ins Auge zu fassen. Nehmen wir für diese drei Akkorde die C-dur-Tonart als die herrschende an, so stehen dieselben auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Tonleiter. Diesen drei Tonstufen sind ihrer Bedeutsamkeit halber besondere Namen gegeben, und zwar heisst die erste Stufe einer jeden Tonleiter die Tonika, die obere (reine) Quinte, die Dominante, die untere Quinte (obere Quarte) die Unterdominante:



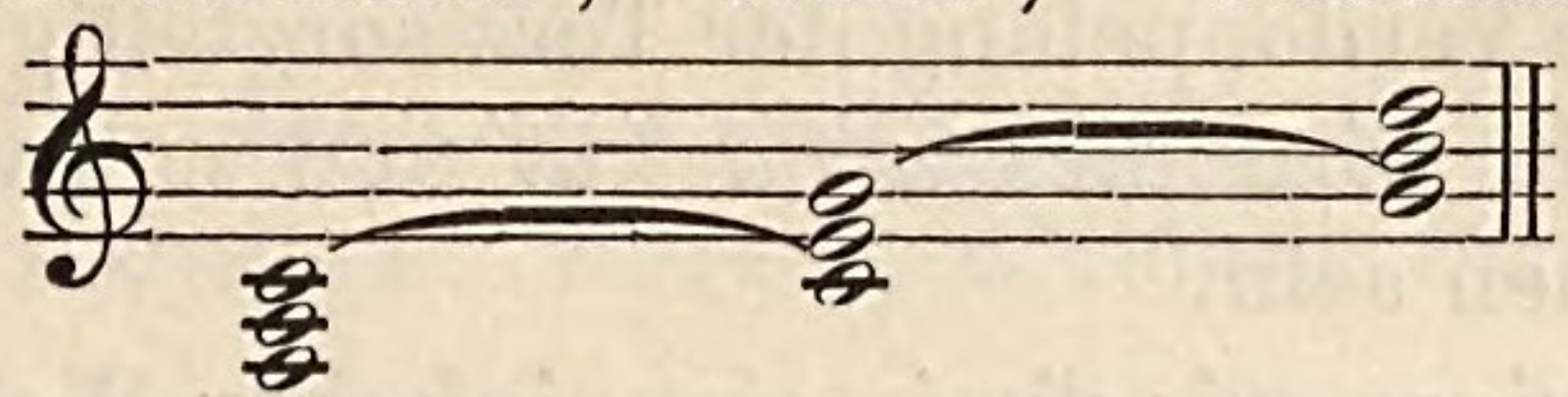
In Folge dessen nennt man den Dreiklang der ersten Stufe einer jeden Tonart den Tonika-Dreiklang, den der fünften Stufe den Dominant-Dreiklang und den der vierten Stufe den Unterdominant-Dreiklang.

Diese drei Akkorde, wir nennen sie die Hauptdreiklänge, enthalten alle Töne der Tonleiter und sie genügen, wenn wir sie kunstgerecht mit einander verbinden, um die Tonart festzustellen:



Die direkte Verwandtschaft dieser drei Akkorde, ihre innigen Beziehungen zu einander zeigt Beisp. 43:

Unterdominant-, Tonika-, Dominant-Dreiklang.

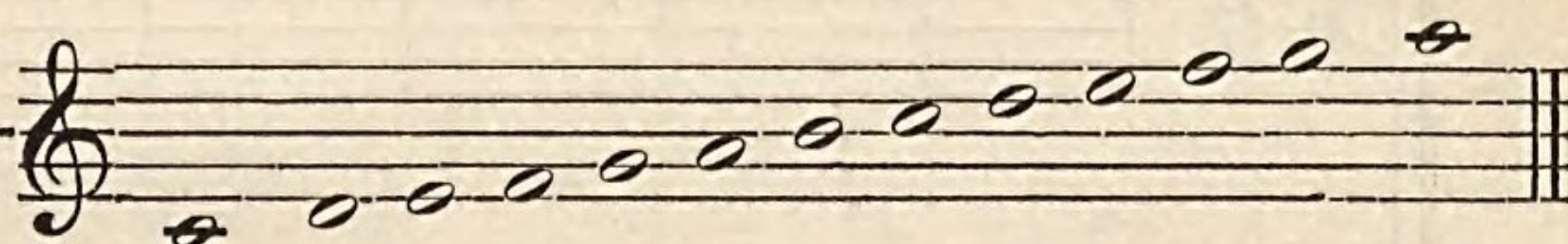
43. 

Verbindung der Hauptdreiklänge im vierstimmigen Satze.

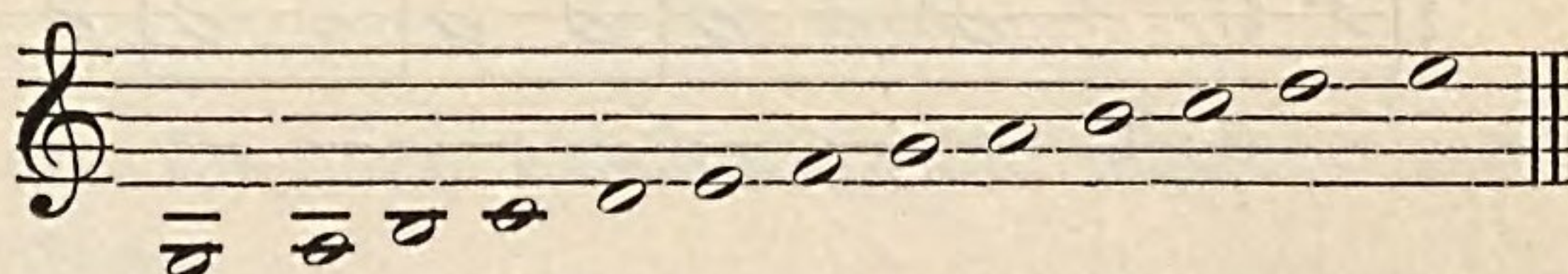
§ 9. Die Natur giebt den Menschen vier verschiedenartige Singstimmen, darum ist auch der vierstimmige harmonische Satz der am Meisten der Natur entsprechende, und wir wollen uns desselben für unsere Übungen in der Verbindung der Akkorde derart bedienen, als sollten unsere Arbeiten von einem vierstimmigen aus Frauen-(Kinder-) Stimmen und Männerstimmen gemischten Gesangschore ausgeführt werden. Zu diesem Zwecke zeigen wir zunächst den Umfang, innerhalb dessen man für Chorstimmen schreiben kann:

44. Umfang der Singstimmen im Chore.

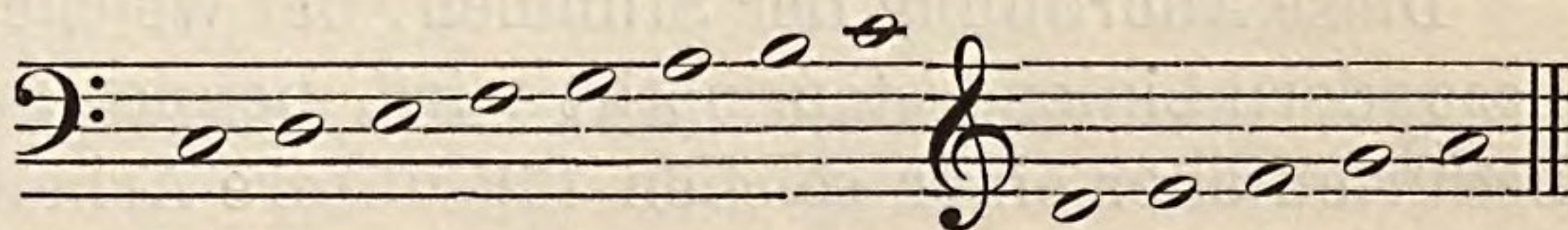
Sopran (auch Diskant genannt) ist die hohe Frauen- oder Kinder-Stimme.



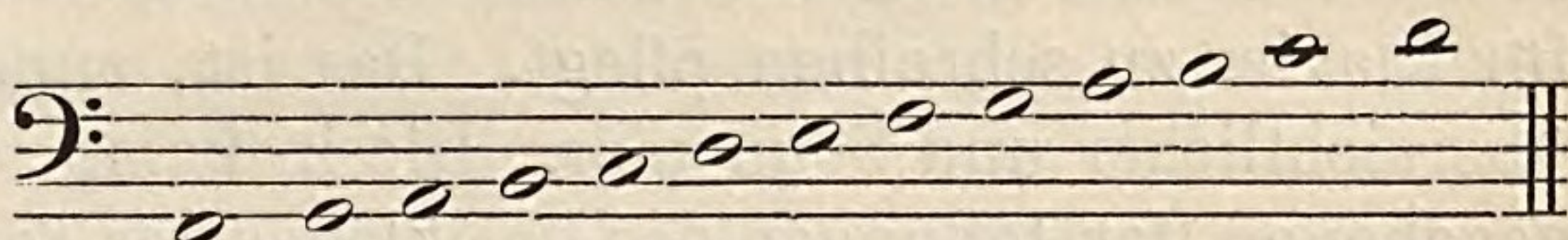
Alt ist die tiefe Frauen- oder Kinder-Stimme.



Tenor ist die hohe Männer-Stimme,



Bass ist die tiefe Männer-Stimme.



Bei der Anordnung der Chorstimmen verfahren wir derart, dass wir sie ihrer Stimmlage nach über einander setzen. Sopran und Bass nennen wir die äusseren Stimmen, Alt und Tenor Mittelstimmen.

Soll nun ein Dreiklang von allen vier Singstimmen intonirt werden, so muss nothwendigerweise ein Ton des Akkordes verdoppelt, d. i. von zwei verschiedenen Chorstimmen im Einklange, oder in der Oktave oder Doppel-Oktave gleichzeitig gesungen werden. Zur Verdoppelung eignet sich gemeinhin der Grundton des Akkordes am Besten, nächst ihm die Quinte, verhältnismässig am Wenigsten die

Terz, welche, da sie bei den selbständigen Dreiklängen den Akkord als Dur- oder Moll-Dreiklang charakterisirt, an und für sich schon am Schärfsten hervortritt. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass der Schüler die Verdoppelung der Terz sorgfältigst vermeiden solle. In vielen Fällen wird dies sogar gut und nothwendig, häufig gar nicht zu umgehen sein.

Nunmehr zeigen wir die in mannigfacher Weise möglichen Darstellungen des Dreiklangs der Tonika in C-dur derart, dass der Bass jederzeit den Grundton C des Dreiklangs intonirt:

45.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

u. s. w.

C : I — — — — — — — — — —

Diese Anordnung der Stimmen, bei welcher eine jede auf einem besondern Liniensystem notirt wird, nennen wir eine Partitur. Wir bedürfen aber einer solchen für unsere Arbeiten in der Harmonielehre nicht und schreiben die Akkorde auf zwei Systeme, wie man für Klavier zu schreiben pflegt. Das ist, zumal für den Anfänger, übersichtlicher und bequemer. Die in Beisp. 45 auf vier Systemen gegebenen Darstellungen des Dreiklangs der Tonika von C-dur folgen in Beisp. 46 auf zwei Systemen notirt:

46.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

C : I — — — — — — — — — —

In diesen Beispielen 45 und 46 sehen wir zumeist den Grundton *C* in einer der obern Stimmen verdoppelt. Takt 3 und 4 zeigen den Akkord mit verdoppelter Quinte, Takt 4, 5 und 6 mit verdoppelter Terz. In den fünf ersten Takten liegen die drei oberen Stimmen so eng aneinander, dass der Tenor und Sopran die Entfernung einer Oktave nicht überschreiten. Diese Anordnung der oberen Stimmen nennen wir die

enge Lage; weite Lage

sehen wir im ersten Akkorde des vierten und letzten Taktes. Hier ist die Entfernung des Tenors vom Sopran über eine Oktave hinausgehend.

Beisp. 47 zeigt uns Darstellungen des Dominant- und des Unterdominant-Dreiklangs der *C*-dur-Tonart in enger und weiter Lage:

47.

C: V — — — C: IV — — —

§ 10. Für die Verbindung aller Akkorde unter einander gelten die folgenden Grundsätze:

Wenn zwei Akkorde einen Ton gemeinschaftlich haben, so behalten wir ihn in derselben Stimme bei. Der solchergestalt gehaltene (liegenbleibende) Ton wird meist durch einen Bindebogen gebunden angezeigt. Die andern Stimmen werden zu den zunächst liegenden Tönen des neuen Akkordes geführt, wie Beisp. 48 zeigt:

48.

C: I V I V I V C: IV I IV I IV I

Haben jedoch zwei Akkorde keinen gemeinschaftlichen Ton, wie dies stets der Fall sein wird, wenn sie stufenweise neben einander liegen, so dürfen die Stimmen sich niemals derart

bewegen, dass eine Stimme mit einer andern in Einklangs-, Quinten-, Oktav- oder Duodez-Parallelen geführt wird. Die groben Fehler der Fortschreitungen in Beisp. 49 sind durch die Balken angezeigt:

49.

C: IV V V IV IV V V IV

Detailed description: The example shows two staves of music in C major. The top staff contains a series of chords: C4-E4-G4 (IV), F4-A4-C5 (V), A4-C5-E5 (V), F4-A4-C5 (IV), F4-A4-C5 (IV), A4-C5-E5 (V), A4-C5-E5 (V), and F4-A4-C5 (IV). The bottom staff contains a series of single notes: C4, E4, G4, F4, A4, C5, E5, and G5. Horizontal lines connect the notes of the bottom staff to the corresponding chords of the top staff, illustrating the concept of parallel motion.

Derartige Fehler können nur dann entstehen, wenn zwei oder mehr Stimmen in ein und derselben Richtung geführt werden. Wir vermeiden solche Fehler am Sichersten dadurch, dass wir die Stimmen nicht parallel mit einander gehen lassen. Wir unterscheiden nunmehr drei verschiedene Bewegungsarten der Stimmen:

- a. die gerade Bewegung,
- b. die Gegenbewegung,
- c. die Seitenbewegung.

Gerade Bewegung entsteht, wenn zwei Stimmen in ein und derselben Richtung, gleichviel ob nach oben oder unten, ob schritt- oder sprungweise, mit einander geführt werden. Drei Stimmen können auch in gerader Bewegung gehen; es darf dies aber nicht sprungweise von allen dreien zugleich geschehen. Mindestens eine der drei Stimmen muss schrittweise geführt werden.

Beisp. 50 zeigt gerade Bewegung zweier Stimmen:

50.

Detailed description: The example shows two staves of music in C major. The top staff contains a series of chords: C4-E4-G4, F4-A4-C5, A4-C5-E5, F4-A4-C5, A4-C5-E5, F4-A4-C5, A4-C5-E5, and C4-E4-G4. The bottom staff contains a series of single notes: C4, E4, G4, F4, A4, C5, E5, and G5. Horizontal lines connect the notes of the bottom staff to the corresponding chords of the top staff, illustrating the concept of parallel motion.

Beisp. 51 zeigt gerade Bewegung dreier Stimmen:

51.

Detailed description: The example shows three staves of music in C major. The top staff contains a series of chords: C4-E4-G4, F4-A4-C5, A4-C5-E5, F4-A4-C5, A4-C5-E5, F4-A4-C5, A4-C5-E5, and C4-E4-G4. The middle staff contains a series of single notes: C4, E4, G4, F4, A4, C5, E5, and G5. The bottom staff contains a series of single notes: C4, E4, G4, F4, A4, C5, E5, and G5. Horizontal lines connect the notes of the middle and bottom staves to the corresponding chords of the top staff, illustrating the concept of parallel motion.

Mehr als drei Stimmen im vierstimmigen Satze in gerader Bewegung zu führen, ist bei der Verbindung von Dreiklängen unthunlich. Die fehlerhaften Fortschreitungen in Beisp. 49 sind eben dadurch entstanden, dass alle vier Stimmen in gerader Bewegung geführt sind.

Wir vermeiden solche Fehler, indem wir die Stimmen gegen einander führen. Aber auch bei der Gegenbewegung müssen wir an dem Grundsatz festhalten, die Stimmen zu den zunächst gelegenen Tönen des neuen Akkordes zu führen. Darum wäre auch die Gegenbewegung in Beisp. 52 zu tadeln, weil die obern³ Stimmen sprungweise geführt sind:

52.

C: IV V V IV V IV

Wir zeigen nun dem Schüler, wie durch Gegenbewegung die fehlerhaften Fortschreitungen in Beisp. 49 und 52 verbessert werden müssen:

53.

C: IV V V IV IV V V IV IV V V IV

Seitenbewegung entsteht, sobald ein zweien Akkorden gemeinschaftlicher Ton liegenbleibend ausgehalten wird, während die andern Stimmen in beliebiger Bewegung weitergehen. In Beisp. 48 haben wir bereits die Seitenbewegung dreier Stimmen gegen eine liegenbleibende kennen gelernt. Beisp. 54 zeigt die Seitenbewegung zweier Stimmen gegen eine:

54.

Sprungweise Führung aller Stimmen von den Tönen eines Akkordes zu denen eines neuen, ist jederzeit zu tadeln. Folgende Führungen sind schlecht:

55.

C: I IV V I I IV IV I

Handelt es sich jedoch nur um die Versetzung der Stimmen innerhalb eines und desselben Akkordes, so können die Stimmen sprungweise von einem Tone des Akkordes zu einem andern Tone desselben Akkordes geführt werden. Auch können in diesem Falle alle vier Stimmen in gerader Bewegung gehen, z. B.:

56.

C: I — V — IV — I —

Die drei Bewegungsarten haben wir bereits in Beisp. 48 gleichzeitig angewendet:

57.

C: I V

Tenor und Alt zeigen in Beisp. 57 gerade Bewegung mit einander und Gegenbewegung gegen den Bass; diese drei Stimmen machen eine Seitenbewegung gegen den liegenbleibenden Sopran.

Beispiele und Aufgaben.

§ 44. Wie aus den Beispielen 45—57 ersichtlich, setzen wir in römischen Ziffern (I IV V) die Stufenzahlen, auf denen sich die Akkorde der ersten, vierten und fünften Stufe finden, unter den Bass. Da uns in den nächsten Aufgaben der Bass stets den Grundton eines Dreiklangs angiebt, so entsteht für den Schüler die Frage, wie er die andern Töne des Akkordes zu geben habe. Dafür gelten nun die folgenden Regeln:

- a. Der Sopran erhält die Oktave bez. die Doppel-Oktave des im Basse befindlichen Grundtones, sofern nicht durch die arabischen Ziffern 3 oder 5 über der ersten Bassnote angezeigt ist, dass ein anderes Intervall des Dreiklangs, die Terz (3) oder Quinte (5), in den Sopran gesetzt werden soll:

58.

A. B. C. D.

C: I — — —

- b. Zunächst unter den Sopran setzen wir danach den Alt mit einem andern Tone des Dreiklangs. Dieser wird in Beisp. 59 Takt A und B die Quinte *G* des Dreiklangs von *C, E, G*, im Takte C die Tonika *C*, im Takte D die Terz *E* sein; unter den Alt setzen wir den Tenor in Takt A und B mit dem noch nicht gegebenen Tone *E*, der Terz des Dreiklangs von *C, E, G*. Im Takte C wird der Tenor die Quinte *G*, im Takte D die Oktave des Grundtones *C* erhalten.

Beisp. 59 wird sich uns alsdann folgendermassen darstellen:

59.

A. B. C. D.

Sopran.
Alt.
Tenor.

Bass.

C: I — — —

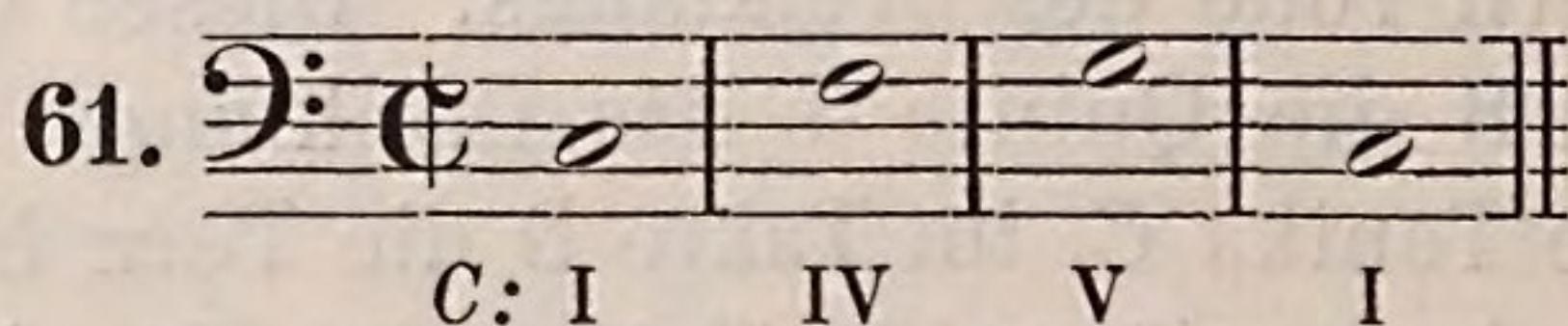
Zuweilen wird der Bass des ersten Akkordes auch mit den Ziffern $8, \frac{5}{3}, \frac{8}{5}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{3}$ vollständiger bezeichnet, und damit die Stellung der Oberstimmen genau angegeben:

60.

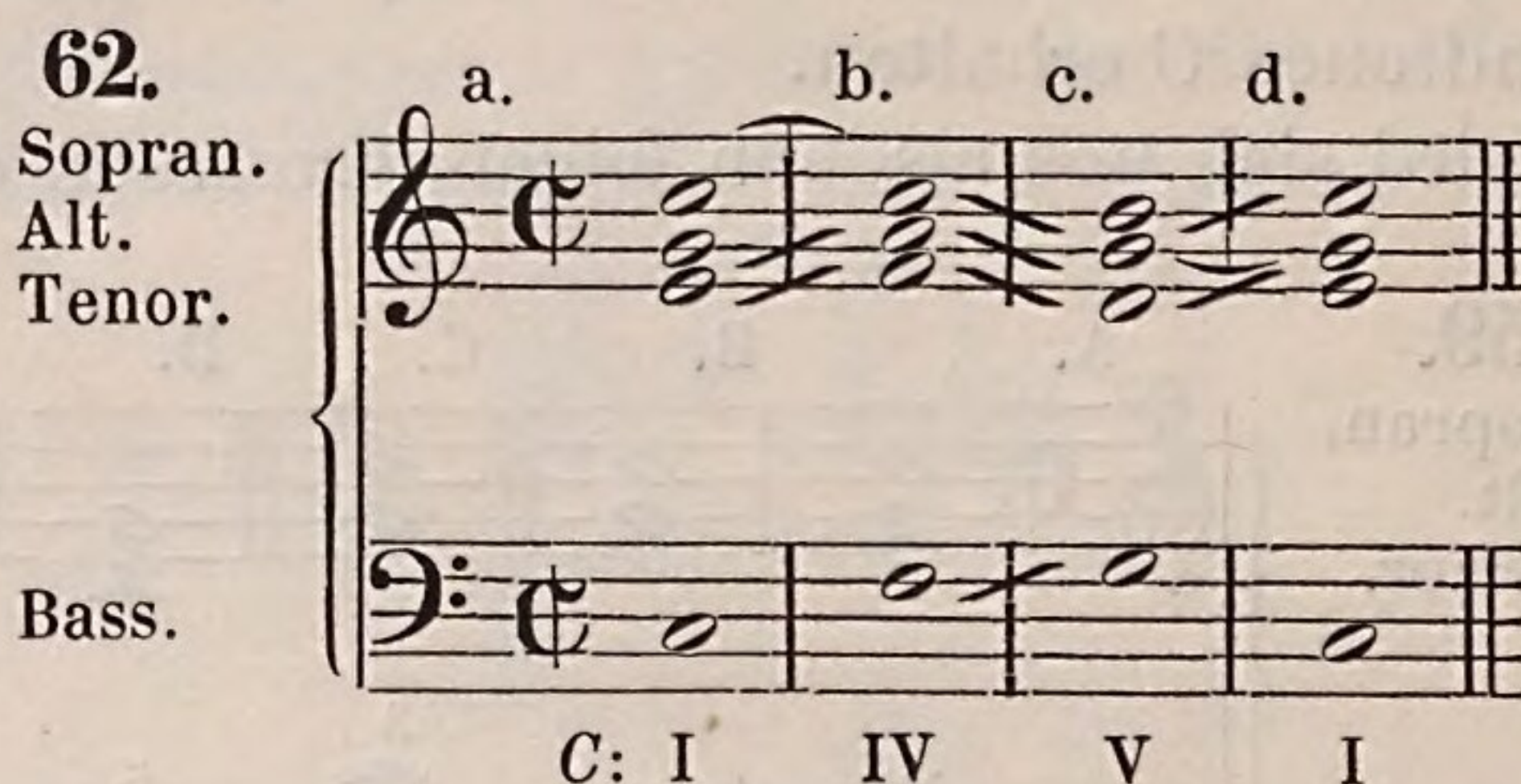
C: I C: I C: I



Alle diese Bezeichnungen durch Ziffern über dem Basstone werden nur für den ersten Dreiklang eines Satzes angegeben. Weiterhin wird ein jeder Basston als der Grundton eines Dreiklangs anzusehen sein, über den wir anschliessend an den vorangehenden Akkord die andern Töne des neuen Dreiklangs nach den uns nunmehr bekannten Regeln der Stimmführung zu setzen haben. Wollen wir den Bass von Beisp. 64



vierstimmig aussetzen, so muss dies folgendermassen geschehen:



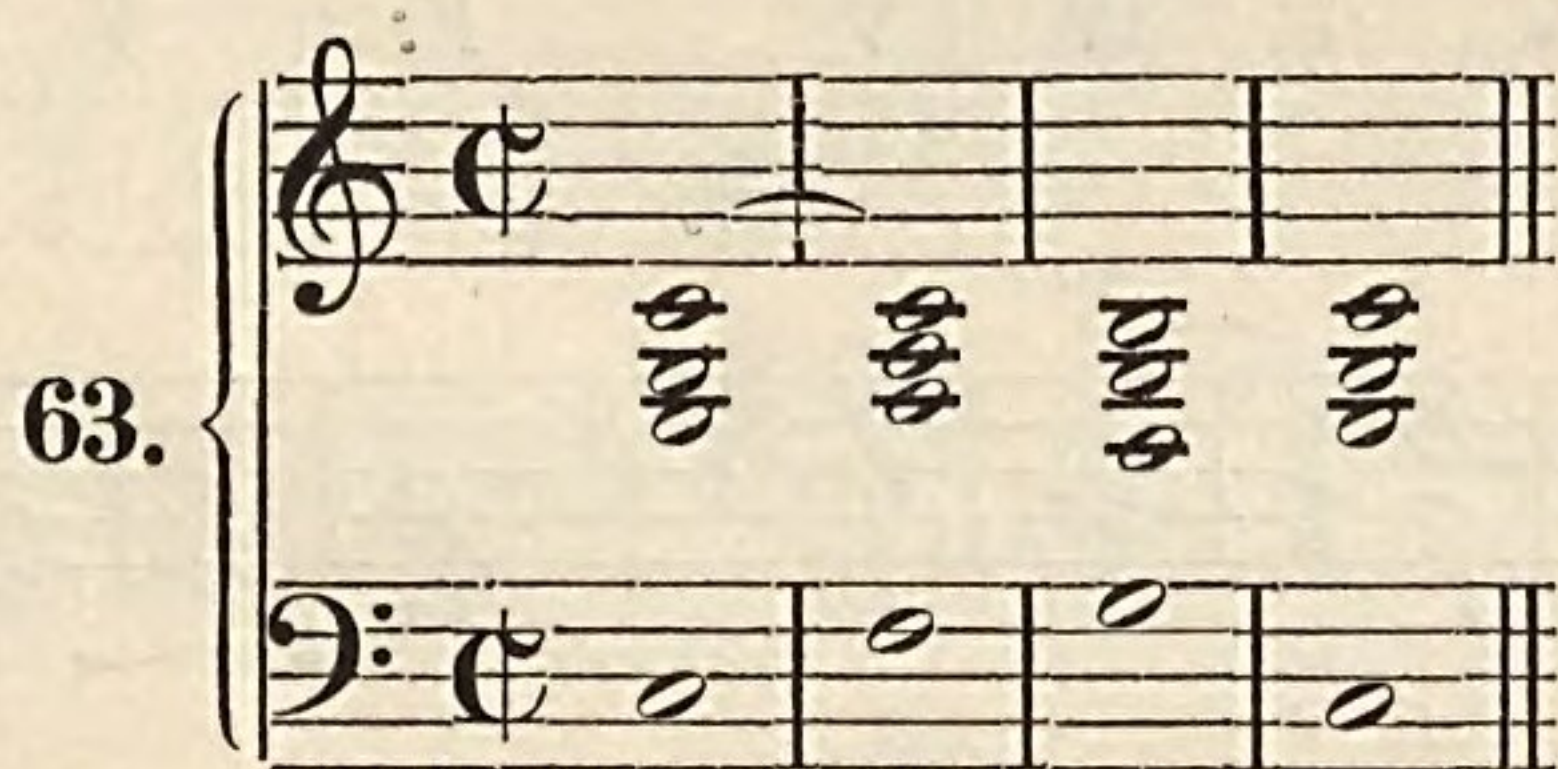
Da der Bass *C* des ersten Taktes (a) in Beisp. 62 nicht näher bezeichnet ist, so geben wir dem Soprane die Doppeloktave des Grundtones, das $\overline{\overline{c}}$. Die Stellung des Alts und Tenors ist danach (vergleiche Beisp. 59) geboten. Die Fortführung geschieht in der Weise, dass der Sopran im zweiten Takte (b) den Ton *C*, welchen der Dreiklang der Tonika mit dem der Unterdominante gemeinschaftlich hat, behält. Der Alt *G* des ersten Taktes geht stufenweise nach *A*, der Terz des Unterdominant-Dreiklangs; der Tenor geht vom *E* des ersten Taktes nach *F*, dem solchergestalt verdoppelten Tone des Unterdominant-Dreiklangs, ebenfalls stufenweise über. Beide Mittelstimmen sind von Takt a zu b in die zunächst liegenden Töne des neuen Akkordes geführt.

Die beiden Akkorde der Takte b und c liegen stufenweise neben-

einander; sie haben keinen Ton gemeinschaftlich. Aus diesem Grunde müssen hier die Oberstimmen abwärts gegen den aufsteigenden Bass in Gegenbewegung zu den zunächst liegenden Tönen des Dominant-Dreiklangs geführt werden.

Von Takt c zu d wird die Verbindung der Akkorde der Dominante und Tonika in derselben Weise bewerkstelligt, wie dies zwischen den Dreiklängen der Tonika und der Unterdominante von Takt a zu b der Fall war. Der den beiden Akkorden der Dominante und Tonika gemeinschaftliche, Takt c und d im Alt stehende, Ton G bleibt in derselben Stimme; Sopran und Tenor schreiten zu den zunächst gelegenen Tönen des Akkordes der Tonika von Takt c zu d.

Es erübrigt nunmehr noch den Grund anzugeben, warum wir in Beisp. 62 dem Sopran nicht die Oktave des Basstones, sondern dessen Doppel-Oktave zugetheilt haben. Würden wir das Erstere gethan und das Beispiel folgendermassen bearbeitet haben:



so hätten wir zunächst den Übelstand gehabt, die Oberstimmen an den äussersten Grenzen ihres Umfanges in der Tiefe zu beschäftigen. Es ist aber — falls nicht eine besondere Klangwirkung beabsichtigt wird — nicht zu empfehlen, die Singstimmen an den äussersten Grenzen des Umfanges, weder in der Höhe, noch in der Tiefe, beginnen zu lassen, oder sie daselbst andauernd zu halten. Im Takte c würden wir überdies den Umfang des Soprans überschritten haben und würden mit dem Tenor unter den Bass gelangt sein. Es darf aber in den Aufgaben der Harmonielehre keine höhere Stimme unter eine tiefere, am Wenigsten aber eine Stimme unter den die Harmonie bestimmenden, den Grundton des Akkordes gebenden Bass gesetzt werden.

Für die Bearbeitung der nächsten Aufgaben geben wir zunächst noch einige Beispiele. Nur die ersten derselben haben die erklärenden römischen Zahlen unter dem Basse und die arabischen Ziffern über demselben. Bei den andern Beispielen soll der Schüler selbst diese beifügen und solchergestalt zu seiner Belehrung die Beispiele analysiren. Alle über dem Basse stehenden Ziffern und (wie wir späterhin erfahren werden) chromatischen Zeichen nennt man die Generalbass-Schrift.

64.

65.

3 8

C: I V IV I V I C: I IV I V I

66.

67.

5 3 3

C: I IV V I IV V F: I V I IV V I

68.

69.

5 5 3 8

G: I IV I IV V I D: I IV I IV I V I

70.

71.

3 5

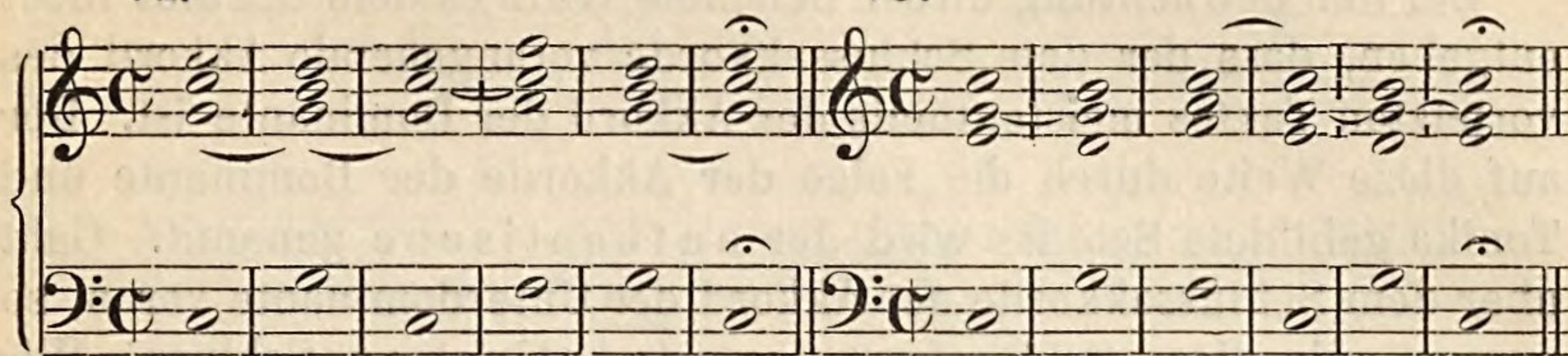
B: I V IV I V IV I E: I IV V I

72.

73.

74.

75.



76.



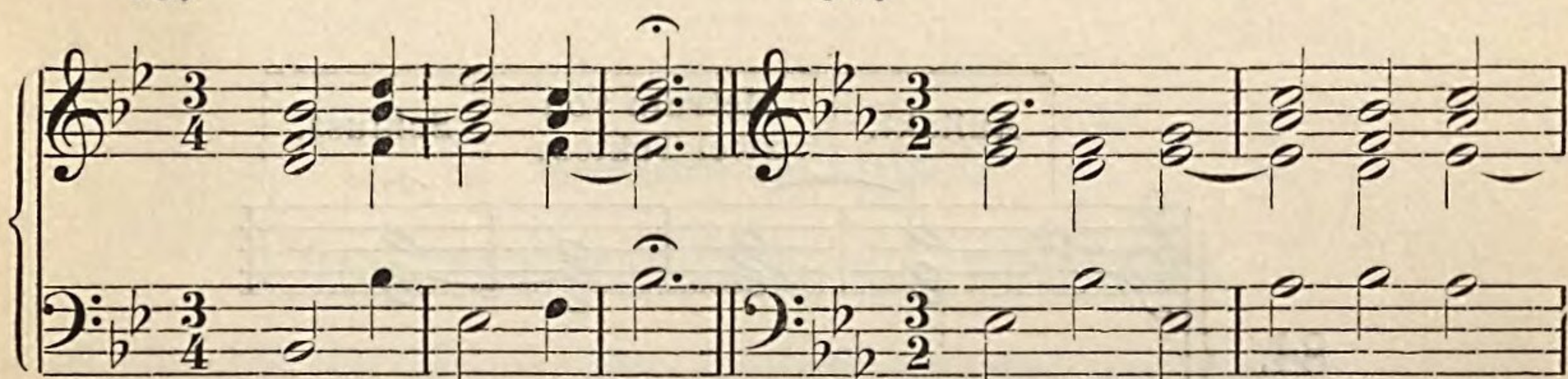
77.

78.



79.

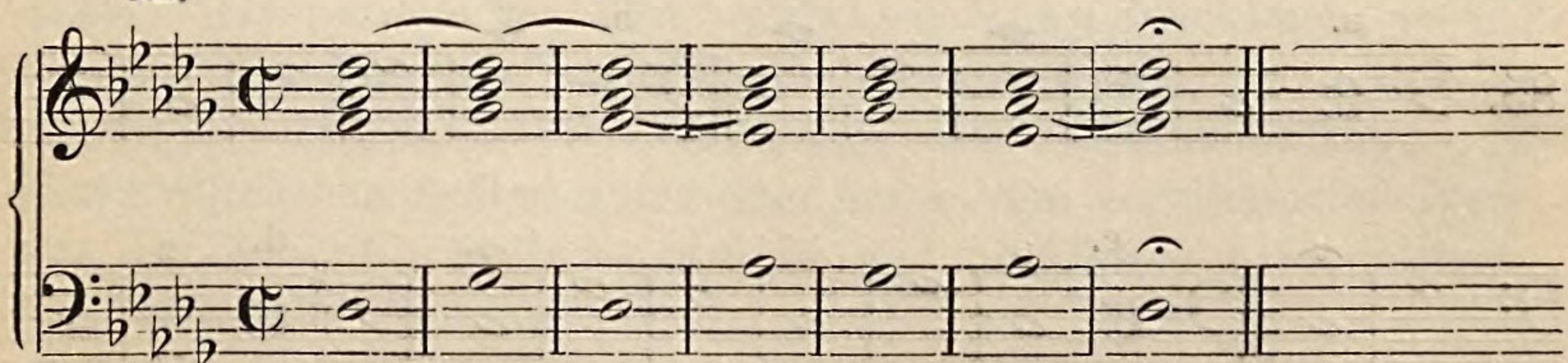
80.



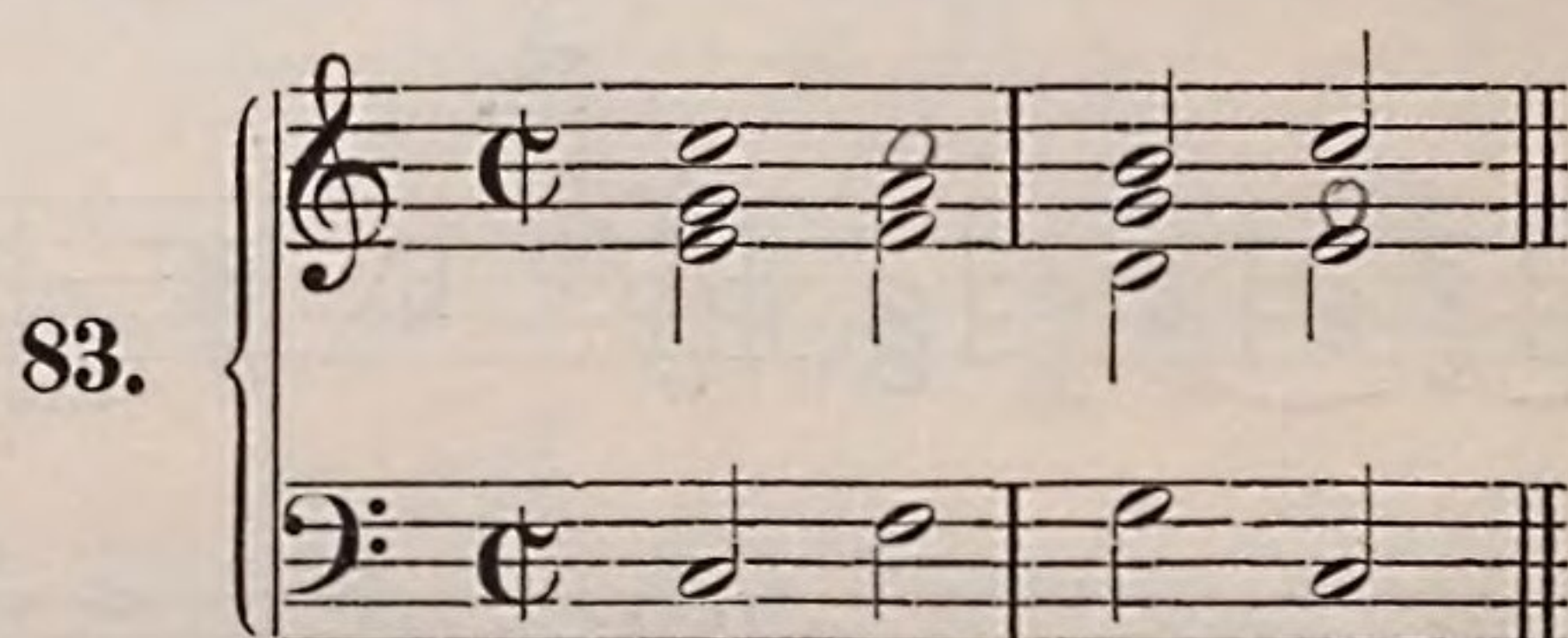
81.



82.



Bei der Betrachtung dieser Beispiele wird es dem Schüler nicht entgehen, dass der dem Schlussakkorde vorangehende Akkord des vorletzten Taktes meistens der Akkord der Dominante ist. Der auf diese Weise durch die Folge der Akkorde der Dominante und Tonika gebildete Schluss wird der *authentische* genannt. Geht aber dem Schlussakkorde der Akkord der Unterdominante voran, so nennen wir diese Schlussform den *plagalischen* Schluss. Wir finden ihn in den Beispielen 66, 70 und 78. Zu beherzigen ist dabei, dass der Schlussakkord stets auf den ersten Theil eines Taktes und eines neuen Metrums (einer musikalischen Caesur) fallen muss. Beisp. 83 wird darum eine Schlusswirkung nicht hervorbringen können, weil der Akkord der Tonika auf den zweiten (schwachen) Takttheil und auf den Schluss eines zweitaktigen Metrums fällt:

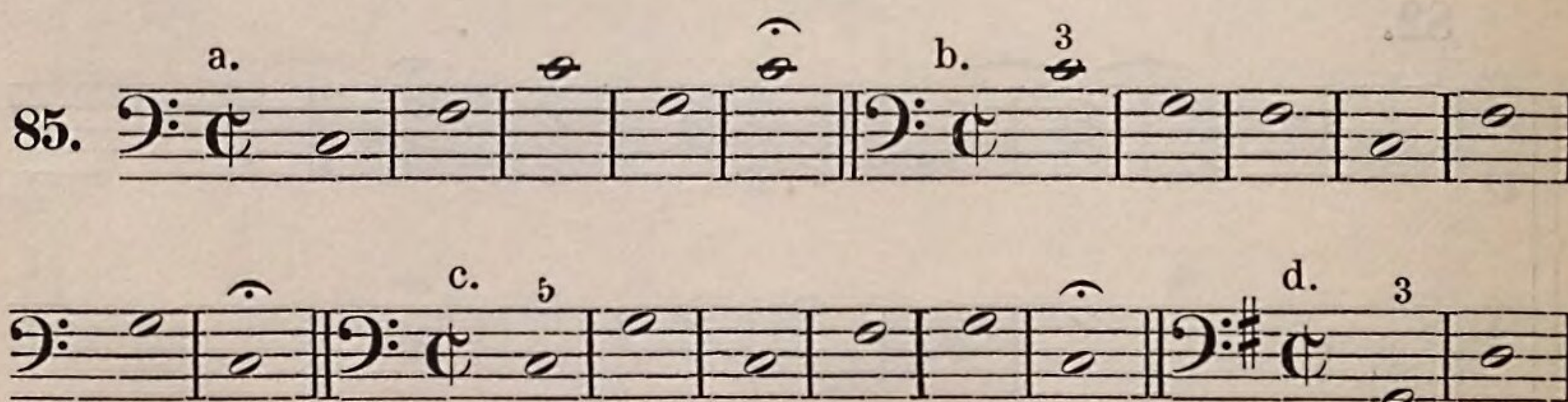


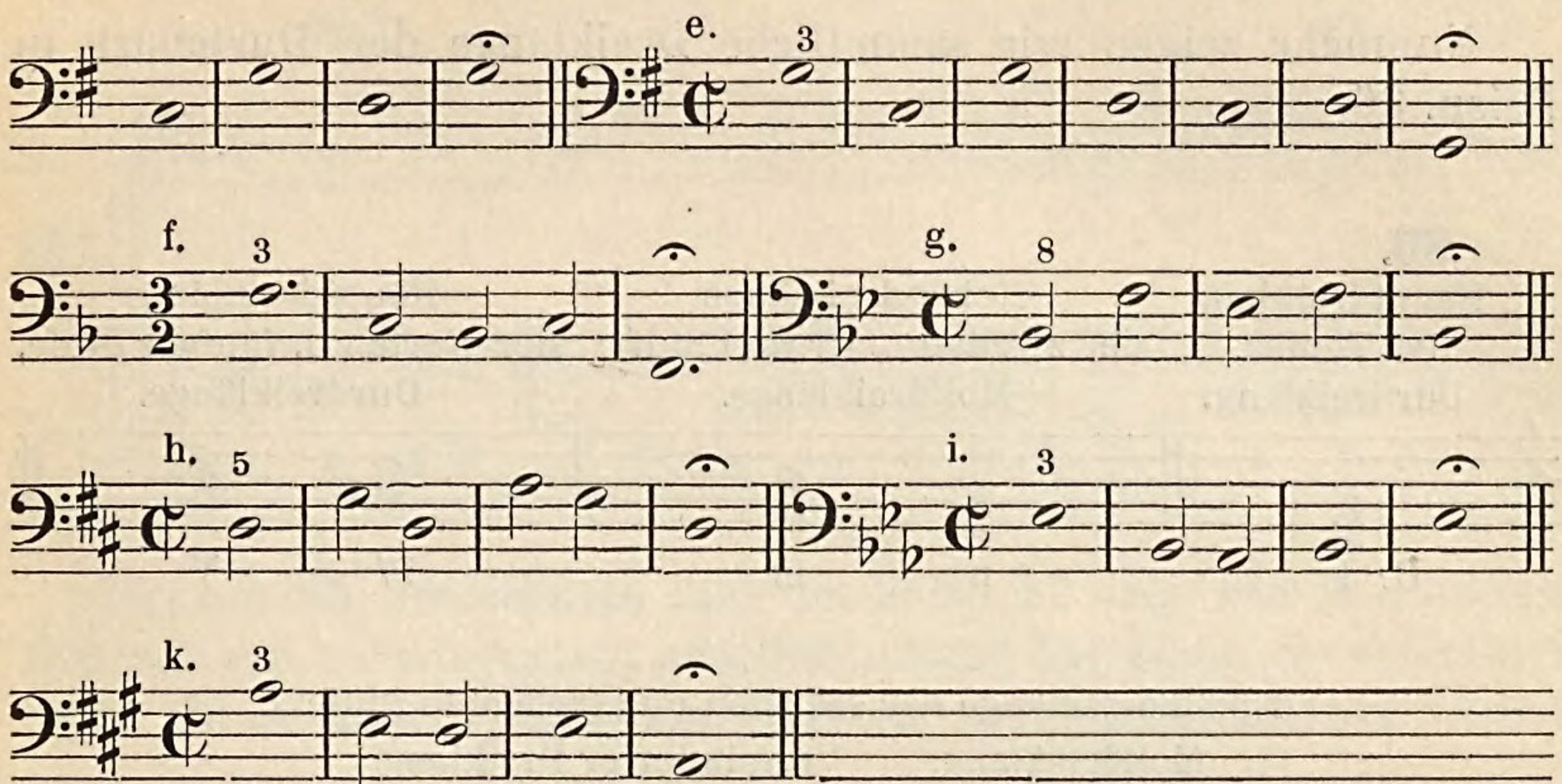
Wir fassen es deshalb folgendermassen:



Der Schlussakkord eines jeden Tonstückes muss immer der Dreiklang der Tonika sein.

Aufgaben.





Bei der Bearbeitung dieser Aufgaben wolle der Schüler der Regel eingedenk sein, dass, wenn der Bass schrittweise aufwärts geht, die Oberstimmen stets abwärts zu den zunächstgelegenen Tönen des neuen Akkordes zu führen sind. Geht der Bass schrittweise abwärts, so müssen die Oberstimmen in Gegenbewegung aufwärts geführt werden. Alle Aufgaben der ersten Abtheilung dieses Lehrbuches sind stets nur in enger Lage zu bearbeiten.

Zweites Kapitel.

Die Nebendreiklänge der Durtonart.

§ 42. Die auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe der Tonleiter errichteten Dreiklänge nennen wir zum Unterschiede von den Dreiklängen der Tonika, Dominante und Unterdominante, welche wir Hauptdreiklänge nannten, die Nebendreiklänge. Von diesen letzteren sind die der zweiten, dritten und sechsten Stufe gleichgebildet; sie haben, vom Grundtone aus gemessen, eine kleine Terz und reine Quinte und erweisen sich danach als Moll-Dreiklänge. Der Dreiklang der siebenten Stufe zeigt uns eine neue Bildung; er enthält die kleine Terz des Grundtones und dessen verminderte Quinte. Wir nennen ihn den verminderten Dreiklang; er ist, da er die Dissonanz der verminderten Quinte enthält, ein unselbständiger Akkord. Wir bezeichnen alle Nebendreiklänge mit kleinen römischen Zahlen unter dem Basse, den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe bezeichnen wir mit kleiner Zahl und daneben stehender Null, vii⁰.

Nunmehr zeigen wir sämtliche Dreiklänge der C -Durtonart in Beisp. 86.

86.

Hauptdreiklang der Tonika, Durdreiklang.	Nebendreiklänge der zweiten u. dritten Stufe, Molldreiklänge.		Hauptdreiklänge der vierten u. fünften Stufe, Durdreiklänge.	
--	---	--	--	--

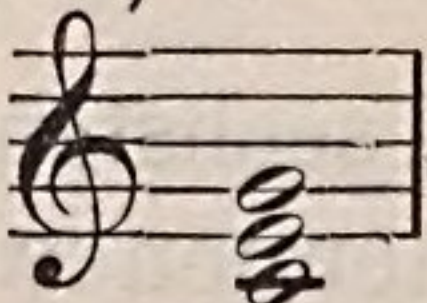
C: I II III IV V

Nebendreiklänge der sechsten und siebenten Stufe.

Molldreiklang.	Verminderter Dreiklang.
----------------	-------------------------

VI VII°

Diese Dreiklänge der C -Dur-Tonart muss der Schüler nunmehr in allen andern Durtonarten aufschreiben, ehe er an die Aufgabe tritt, dieselben mit einander verbinden zu lernen. Er wird dabei die Erfahrung machen, dass ein und derselbe Dreiklang in verschiedenen Tonarten vorkommt, dass er, je nachdem in der einen Tonart Dreiklang der Tonika, in einer andern Dreiklang der Dominante, in der dritten Dreiklang der Unterdominante sein und danach, obschon an und für sich derselbe Akkord, in verschiedenen Tonarten verschiedenartige Bedeutung gewinnen kann. Wir können darum in der Theorie nicht von einem C -dur-, G -dur-, F -dur-Dreiklange reden, sondern

werden den Akkord  jedesmal, wann und wo wir ihn auch finden mögen, nicht schlechthin den C -dur-Dreiklang, sondern, je nach der Tonart, in welcher er steht, als den Dreiklang der Tonika in C -dur, oder als Dominant-Dreiklang in F -dur, oder als Unterdominant-Dreiklang in G -dur bezeichnen müssen.

§ 13. Für die Verbindung der sieben in Beisp. 86 gezeigten Dreiklänge gelten als wichtigste Grundsätze die in § 10 gegebenen Regeln. Demnach werden wir, wenn zwei Akkorde einen Ton gemeinschaftlich besitzen, diesen in den allermeisten Fällen in derselben Stimme beibehalten. Die wenigen Ausnahmen von dieser Regel werden wir weiter unten erklären.

Zwei gemeinschaftliche Töne haben alle Dreiklänge, welche eine Terz nach oben oder unten (oder was dasselbe sagt, eine Sexte nach unten oder oben) von einander entfernt liegen:

NB.

87.

C: I III V II IV VI VI I III V VI I V VII° II

Der mit NB. bezeichnete Takt des Beisp. 87 zeigt uns im zweiten Akkorde den verminderten, unselbständigen Dreiklang der siebenten Stufe. Diese siebente Stufe der Tonleiter hat den besonderen Namen

der Leitton.

Die Begründung dieses Namens erhellt aus dem natürlichen Zuge, der dem Tone zu eigen ist, in die Oktave des Grundtones der Tonleiter zu leiten. Wie auffallend dieser Zug ist, würden wir hören und empfinden, wenn wir einen Tonsatz mit einem Tonleiterlauf auf der siebenten Stufe schliessen wollten, etwa:

88. oder: 89.

oder: 90.

Wir könnten Ruhe und Befriedigung immer nur erst finden, wenn dem Leitton die Oktave des Grundtones nachgefolgt ist.

Der Leitton tritt darum besonders als Terz im Dreiklange der Dominante und als Grundton des verminderten Dreiklangs der siebenten Stufe scharf hervor, da diese beiden Akkorde sich in natürlicher Folge häufig in den Dreiklang der Tonika wenden. Wir werden daher dann, wenn auf einen Akkord, der den Leitton enthält, der Dreiklang der Tonika folgt, die Verdoppelung des Leittones im vierstimmigen Satze sorgfältig vermeiden müssen, da, falls beide Leittöne beim darauffolgenden Akkorde in die Oktave des Grundtones geführt würden, offene Oktav-Parallelen entstehen müssten.

Wenn nun auch die Verdoppelung des Leittones bei NB. in Beisp. 87 nicht zu tadeln ist, und wenn wir auch in manchen Fällen nicht Anstand nehmen, den Leitton zu verdoppeln, z. B.:

91. NB. oder: 92. NB.

C: I IV II VII⁰ VI C: VI VII⁰ II V I C: I III VII⁰ II

so werden wir doch gut thun, eine Verdoppelung des Leittones wegen der scharfen, harten Klangwirkung im Allgemeinen zu vermeiden und nur dann anzuwenden, wenn eine solche durch die Stimmführung nothwendig erscheint.

§ 14. Dreiklänge, welche eine Quarte nach oben oder unten (oder was dasselbe ist, eine Quinte nach unten oder oben) von einander entfernt liegen, werden, wie wir bereits bei der Verbindung des Dreiklangs der Tonika mit dem der Dominante und dem der Unterdominante erfahren haben, stets einen Ton gemeinschaftlich haben, den wir auch in den meisten Fällen in derselben Stimme beibehalten werden, z. B.:

94.

C: I IV II V III VI c: I V II VI

In einem Ausnahmefalle aber werden wir von diesem Grundsatz absehen. Wir werden bei der Verbindung der Akkorde der zweiten und fünften Stufe die Gegenbewegung anwenden, damit nicht die äusseren Stimmen aus der Terz und dem Grundtone des Dreiklangs der zweiten Stufe in die Oktave des Grund-

tones vom Dreiklange der Dominante in gerader Bewegung geführt werden*:

95. a. sehr hart, darum schlecht. b. gut. gut. gut.

C: II V C: II V II V II V

Die Führung von Sopran und Bass in Beisp. 95 a ergibt sogenannte
verdeckte Oktaven-Parallelen.

§ 15. Verdeckte Oktaven-Parallelen entstehen dann, wenn zwei Stimmen von irgend einem Intervalle aus in gerader Bewegung in eine reine Oktave gehen, z. B.:

96.

Derartige Fortschreitungen klingen bei manchen Akkordverbindungen, zumal in den äusseren Stimmen, hart; aus diesem Grunde

* Anmerkung:

eben so schlecht.

C: II V

In der Richtung nach unten aber sind auch zwischen den Akkorden der zweiten und fünften Stufe verdeckte Oktaven-Parallelen nicht zu verbieten, da die Verbindung alsdann durchaus nicht hart klingt, z. B.:

C: II₇ V₇

müssen wir sie bei der Verbindung der Akkorde der zweiten und fünften Stufe dann vermeiden, wenn, wie in Beisp. 95, die verdeckte Oktaven-Parallele durch die äusseren Stimmen, Sopran und Bass, entsteht, und die Bewegung der beiden Stimmen in der Richtung nach oben geht.

Verdeckte Oktaven-Parallelen, welche eine Verdoppelung des Leittones hervorbringen, sind bei allen Akkordverbindungen und zwischen allen Stimmen im vierstimmigen Satze verboten:

schlecht. sehr schlecht. schlecht. schlecht.

97.

C: II VII⁰ IV VII⁰ II VII⁰ VI VII⁰
NB.*

Zu verbieten sind ferner bei allen Akkordverbindungen und in jeder Richtung verdeckte Oktaven-Parallelen, wenn zwei Stimmen, gleichviel ob äussere oder Mittelstimmen, oder eine äussere und eine Mittelstimme, sich sprungweise in eine Oktave bewegen, wie überhaupt unnöthige sprungweise Bewegung zweier oder mehrerer Stimmen (vergl. §. 40) untersagt ist.

schlecht. schlecht. sehr schlecht. schlecht. schlecht.

98.

C: I V II VI VII⁰ IV II VI II VI
NB.*

schlecht. schlecht. schlecht. schlecht.

II VI VII⁰ III II IV VII⁰ III

* Die in den Beispielen 97 und 98 bei NB. angeführten verdeckten Oktaven-Parallelen sind deshalb als »sehr schlecht« bezeichnet, weil der Bass in Beisp. 97

Ausgenommen hiervon sind sprungweise eintretende verdeckte Oktaven-Parallelismen, die durch die Versetzung der Stimmen bei einem und demselben Akkorde entstehen:

99.

gut. gut. gut. gut. gut.

C: V — I — IV — V — V —

Unbedenklich zu gestatten sind ferner auch bei der Verbindung der Akkorde der zweiten und fünften Stufe die verdeckten Oktaven-Parallelismen zwischen einer Mittelstimme und dem Basse,

100.

gut.

C: II V

wie vorab alle andern durch die Verbindung der Akkorde anderer Tonstufen entstehenden verdeckten Oktaven-Parallelismen zwischen allen Stimmen, insbesondere wenn eine der Stimmen einen Halbtonschritt macht:

101.

sehr gut. sehr gut. gut. nicht zu tadeln.

C: V I V I III VI VI II

§ 16. Wenn zwei Akkorde auf Nachbarstufen neben einander liegen, so können sie einen gemeinschaftlichen Ton nicht haben, und

einen übermässigen Quartsprung aufwärts und in Beisp. 98 einen verminderten Quintsprung nach oben macht. Derartige Sprünge sind aber in den meisten Fällen bei der Verbindung zweier Akkorde weder in der Führung des Basses noch in einer andern Stimme zu gestatten.

müssen wir bei deren Verbindung stets Gegenbewegung anwenden, wie Beisp. 102 zeigt:

102.

C: I II ————— II III ———

auch:

————— III IV ——— ———

auch: auch:

————— V VI ——— ———

allenfalls: besser:

————— VI VII⁰ ——— ———

VII⁰ I ———

Der Schüler ersieht aus vorstehendem Beispiel bei den mit dem Worte »auch« bezeichneten Takten, dass eine Verdoppelung der

Terz im Allgemeinen keineswegs zu tadeln ist. Dagegen zeigt der mit »besser« bezeichnete Takt, wie alle andern Aufstellungen des Dreiklangs der siebenten Stufe, dass die Verdoppelung des Leittones thunlichst vermieden werden solle.

Die letzten Takte des Beisp. 102 zeigen uns den Dreiklang der Tonika mit verdoppelter Terz und verdoppeltem Grundtone. Jeder selbständige (Dur- oder Moll-) Dreiklang kann im vierstimmigen Satze ohne die Quinte, welche an und für sich das unwesentlichste Intervall des Akkordes ist, sowohl mit verdoppelter Terz und verdoppeltem Grundtone, als auch mit dreifachem Grundtone und Terz dargestellt werden, z. B.:

103.

C: I — IV II V

Häufig wird man zu solcher Darstellung des Dreiklangs ohne dessen Quinte gezwungen sein, z. B.:

104.

Der Schüler ersieht aus Beisp. 104, dass die Führung zweier Stimmen aus einer reinen Quinte (oder Duodecime) in eine verminderte in der Richtung nach unten in vielen Fällen wohl zu gestatten ist. Dahingegen dürften wir in Beisp. 104 den Alt und Bass von Takt 2 zu Takt 3 nicht aufwärts aus einer verminderten in eine reine Quinte folgendermassen führen:

105.

schlecht.

oder:

schlecht.

Aus diesem Grunde waren wir gezwungen, in Beisp. 104 Takt 3 Alt und Tenor in die Terz des Dreiklangs zu führen und diesen ohne die Quinte zu geben.

Wir geben hier nun einige Beispiele, in denen Verbindungen der sieben Dreiklänge der Durtonart gezeigt werden. Bevor der Schüler an die Ausarbeitung der Aufgaben geht, möge er die Beispiele, von denen nur das erste mit den Stufenzahlen unter dem Basse bezeichnet ist, analysiren, die Stufenzahlen unter dem Basse, bez. die arabischen Ziffern für den Anfangsakkord über dem Basse, beifügen und die in den Beispielen gezeigte Führung der Stimmen sorgfältig ins Auge fassen. So sind auch in der Folge alle den Aufgaben vorangehenden Beispiele zu studiren.

106.

C: I V VI III IV II V III VI IV I VII⁰

NB.

I VI IV II V — I

NB. Die obern Stimmen können hier liegen bleiben, oder auch nach oben oder unten beliebig versetzt werden, z. B.:

107.

C: V — I

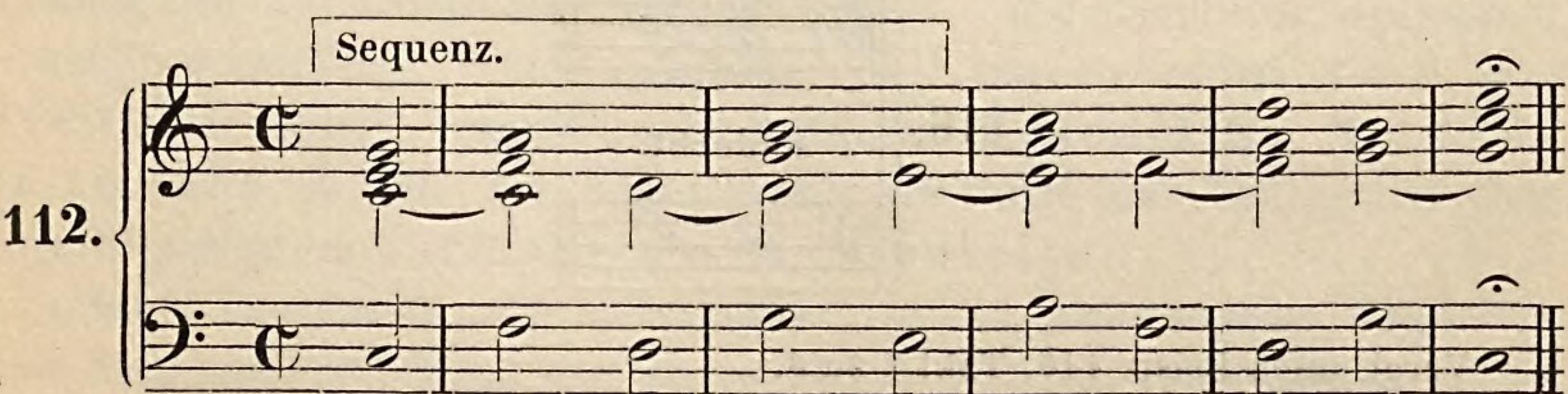
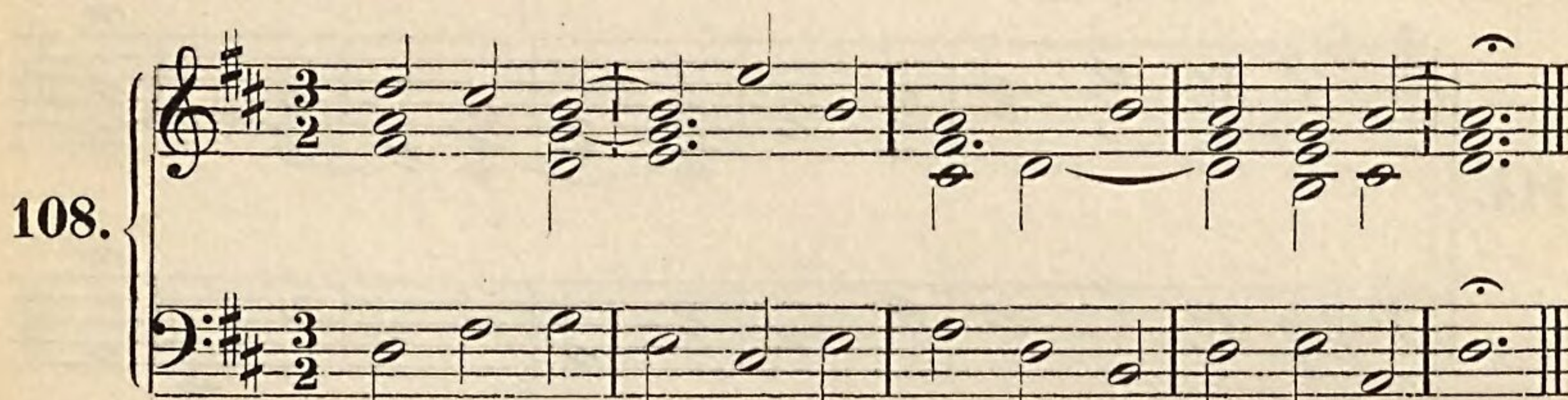
oder:

C: V — I

nicht aber:



vergl. § 40, Beisp. 55.



113.

114.

Sequenz.

Gleichmässige Akkordfolgen wie die der ersten drei Takte in den Beispielen 112 und 114 nennt man Sequenzen.

115.

C: I IV II V I VI II V I

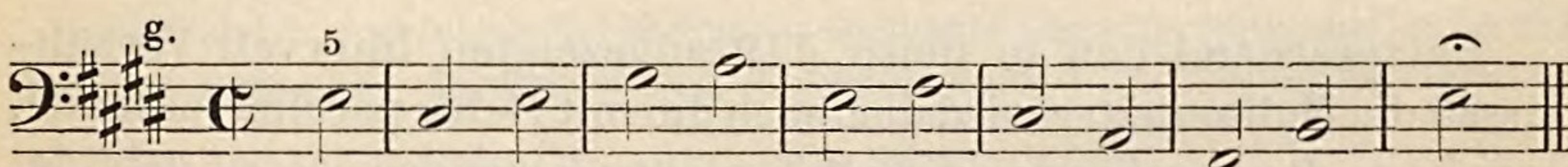
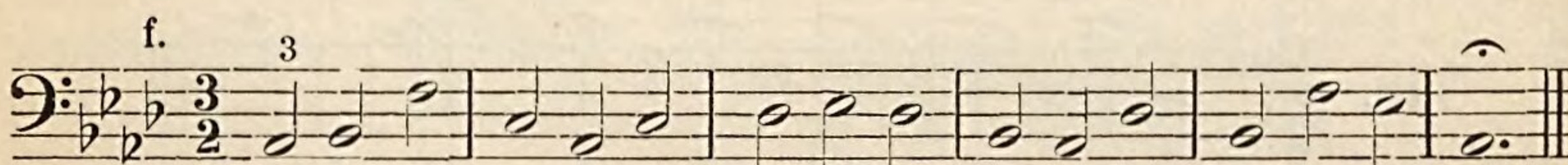
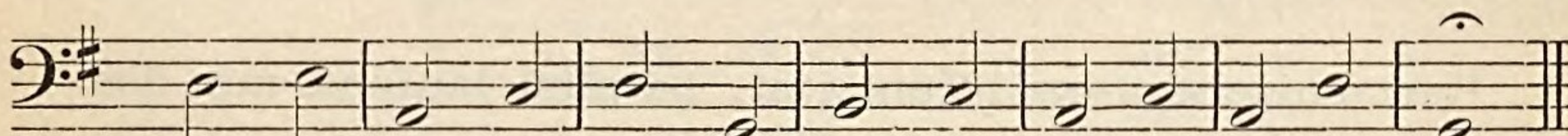
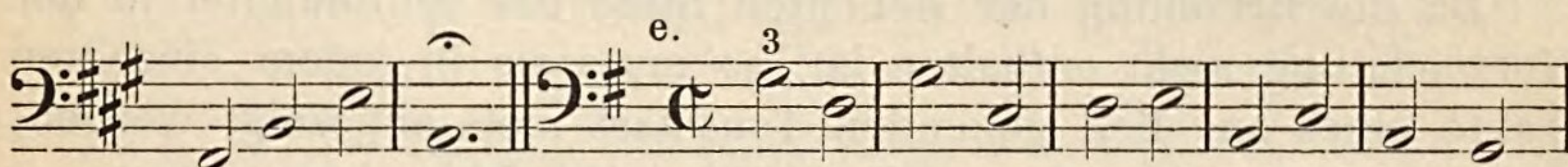
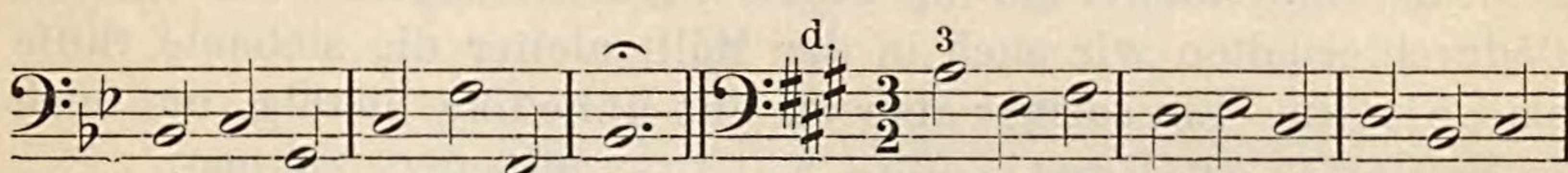
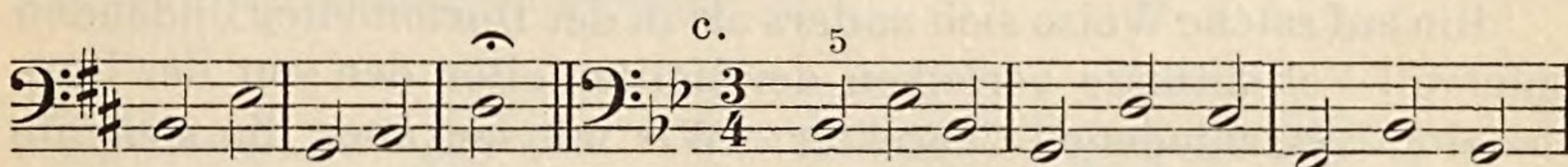
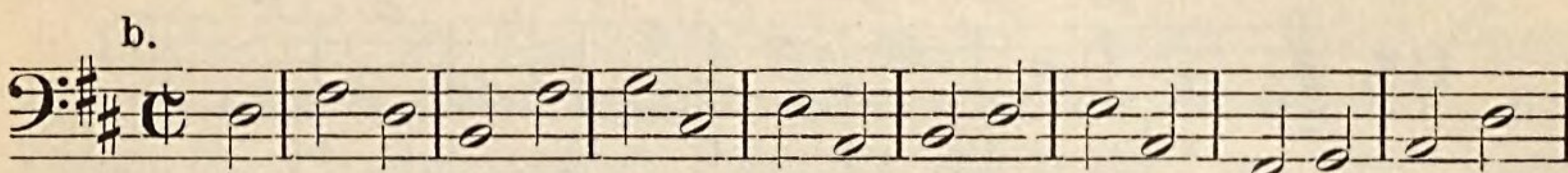
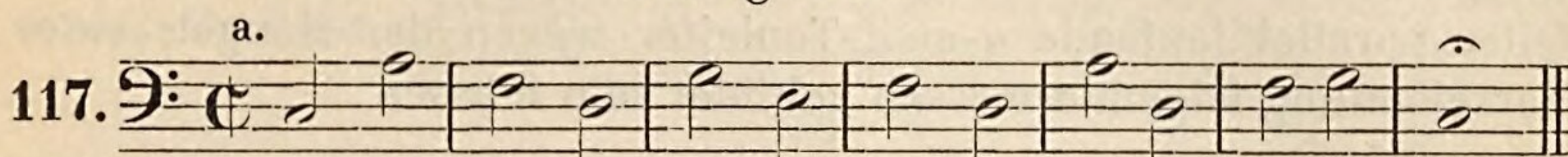
Im zweiten und vierten Takte des Beisp. 115 durften wir den, den beiden Akkorden der zweiten und fünften Stufe gemeinschaftlichen Ton *D* nicht in derselben Stimme behalten; wir mussten die Gegenbewegung anwenden, um fehlerhafte verdeckte Oktaven-Parallelen zwischen Sopran und Bass zu vermeiden, welche entstanden sein würden, wenn wir den Alt mit dem Tone *D* hätten beibehalten wollen; auch würden wir alsdann den Tonumfang des Tenors nach der Höhe hin überschritten haben:

116.

schlecht.

Vergl. auch Beisp. 110, Takt 2 zu 3.

Aufgaben.



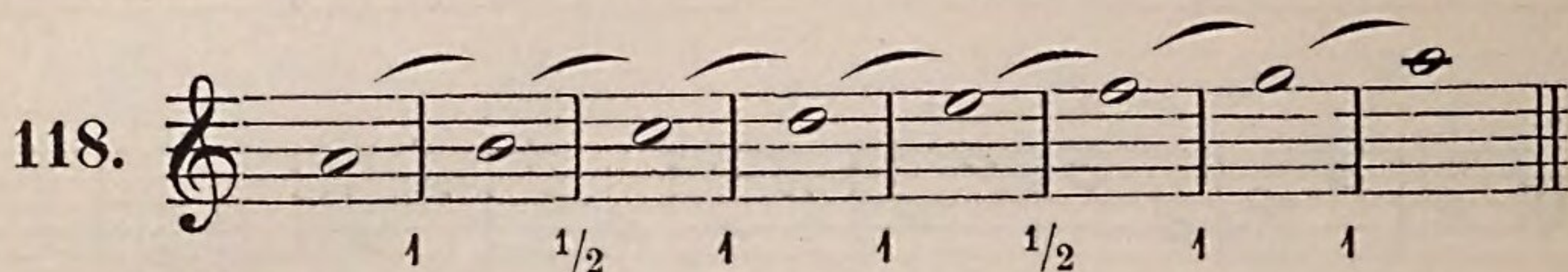
Drittes Kapitel.

Das Mollgeschlecht, dessen Tonleiter und Dreiklänge.

§ 17. Neben dem uns bislang bekannt gewordenen Durgeschlechte besitzt die Tonkunst das Mollgeschlecht. Die Tonleiter desselben wird in zweifacher Weise gebildet. Wir unterscheiden die in der Praxis der Musik zumeist gebräuchliche melodische Molltonleiter und die für die Bildung der Akkorde des Mollgeschlechts allein geeignete harmonische Molltonleiter.

Beide Tonleitern, die melodische wie die harmonische, beginnen mit dem sechsten Tone der Durtonleiter. Da Dur- und Molltonleiter

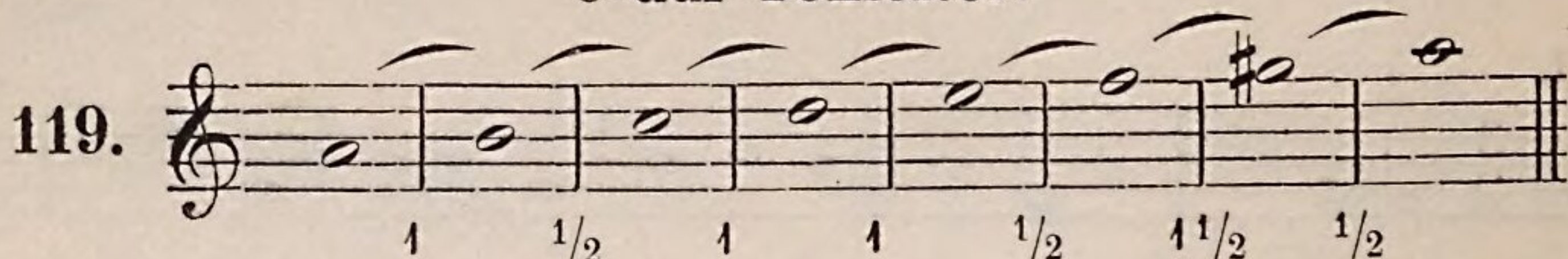
die gleiche Vorzeichnung haben, so würde die mit der C-dur-Tonleiter parallel laufende a-moll-Tonleiter wegen des Mangels einer Vorzeichnung folgendermassen gebildet sein müssen:



Die auf solche Weise sich anders als in der Durtonleiter bildenden Intervall-Verhältnisse verleihen der Molltonleiter den von der Durtonleiter verschiedenen Charakter. Wir müssen aber die siebente Stufe der Molltonleiter um eine grosse chromatische Halbstufe erhöhen. Dadurch erhalten wir auch in der Molltonleiter die siebente Stufe als Leitton. Ein solcher aber ist uns unbedingt nöthig, um auch in Moll einen authentischen Schluss bilden zu können.

Da die Erhöhung der siebenten Stufe der Molltonleiter in der Vorzeichnung nicht enthalten ist, so muss sie in jedem einzelnen Takte eines aus Moll gehenden Tonsatzes stets angezeigt werden, und schreiben wir demnach die Molltonleiter folgendermassen:

Harmonische a-moll-Tonleiter, parallel laufend mit der C-dur-Tonleiter.



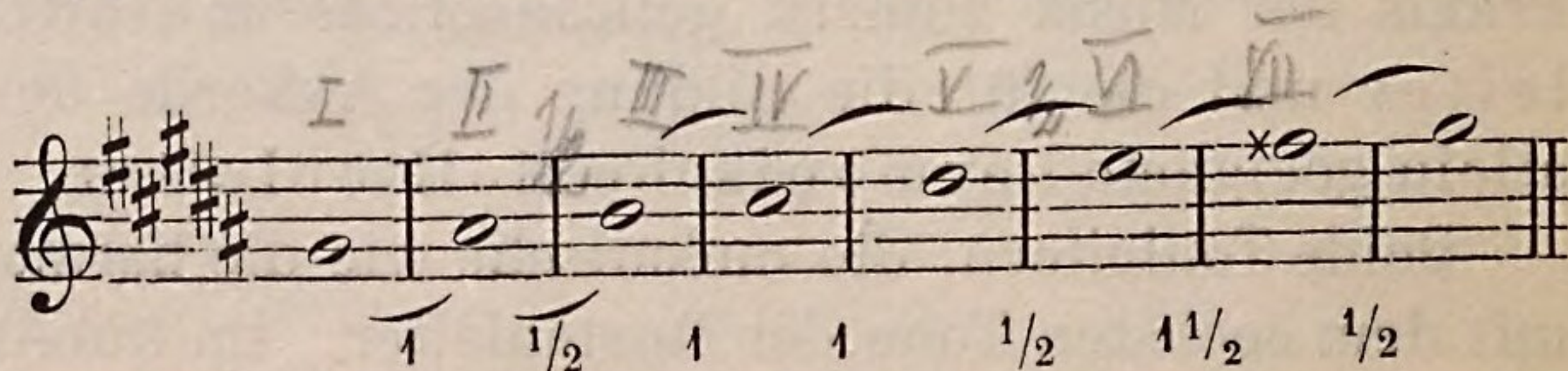
Entsprechend den in Beisp. 119 angezeigten Intervall-Verhältnissen der Molltonleiter wird demnach die mit F-dur parallel laufende, vom Tone D ausgehende, d-moll-Tonleiter folgendermassen gebildet werden müssen:

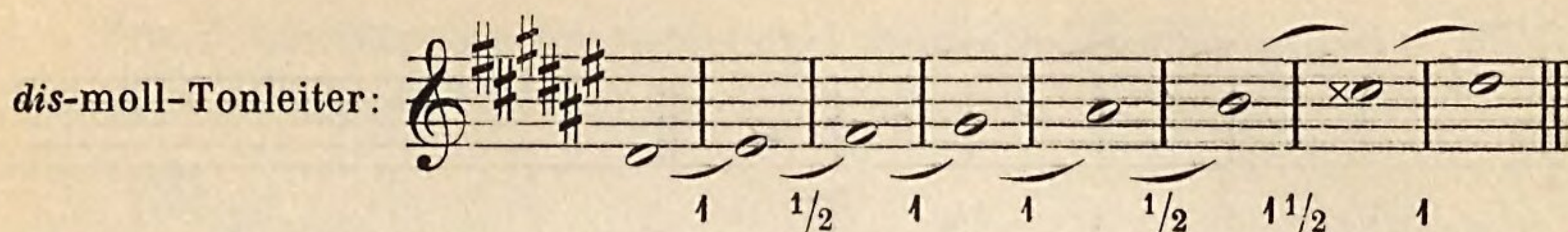


Die mit den Tonleitern von H-dur und Fis-dur parallelen Molltonleitern von gis-moll und dis-moll bedürfen für die Erhöhung der betreffenden siebenten Stufe, welche bereits in der Vorzeichnung ein # hat, ein Doppelkreuz (x) und stellen sich uns folgendermassen dar:

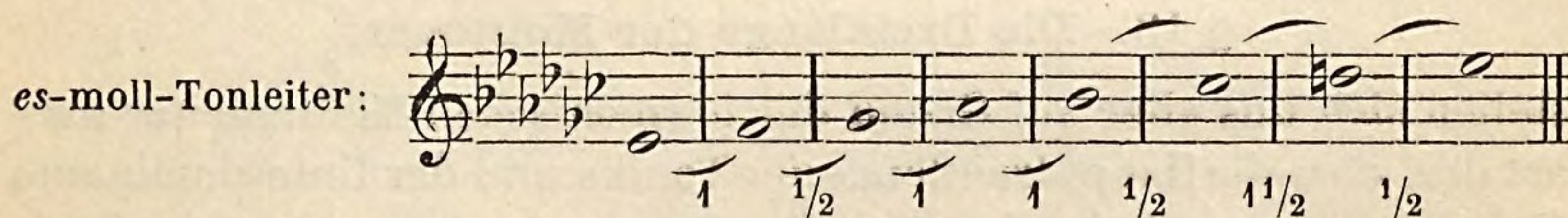
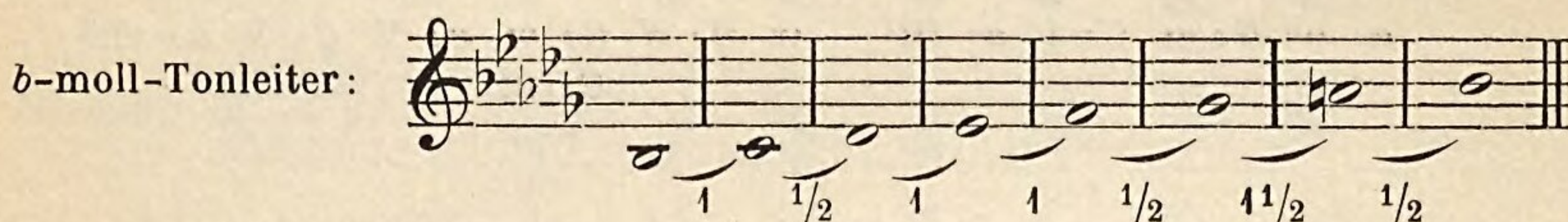
121.

gis-moll-Tonleiter:

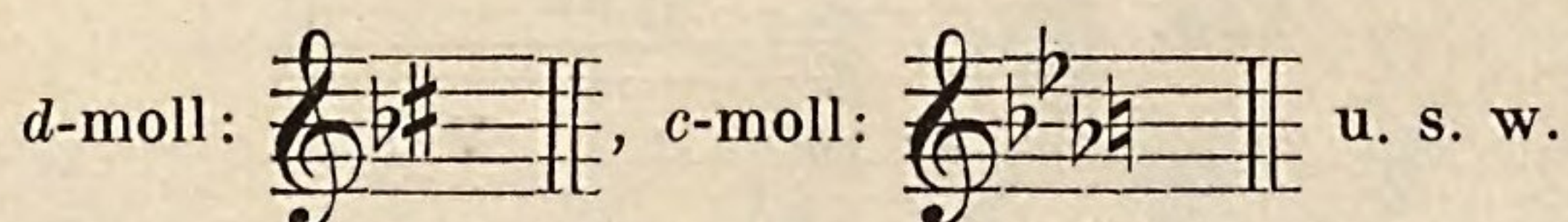




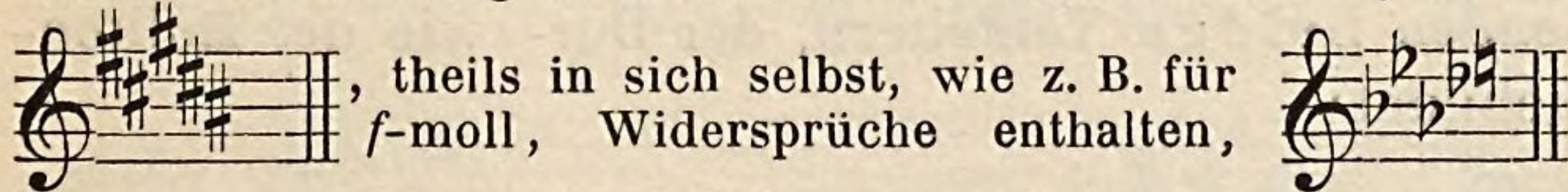
In den mit den Tonleitern von *Es-dur*, *As-dur*, *Des-dur* und *Ges-dur* parallelen Molltonleitern müssen wir die siebente Stufe, für welche die Vorzeichnung ein $\flat$ angiebt, durch ein $\sharp$ um eine grosse chromatische Halbstufe erhöhen:



Der Grund, warum die Erhöhung der siebenten Stufe der Molltonleiter in der Vorzeichnung nicht angegeben wird, ist leicht ersichtlich. Vorzeichnungen für

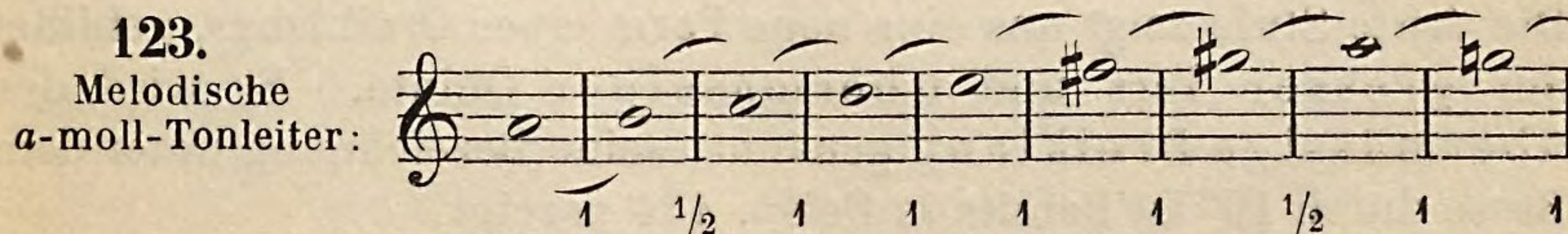


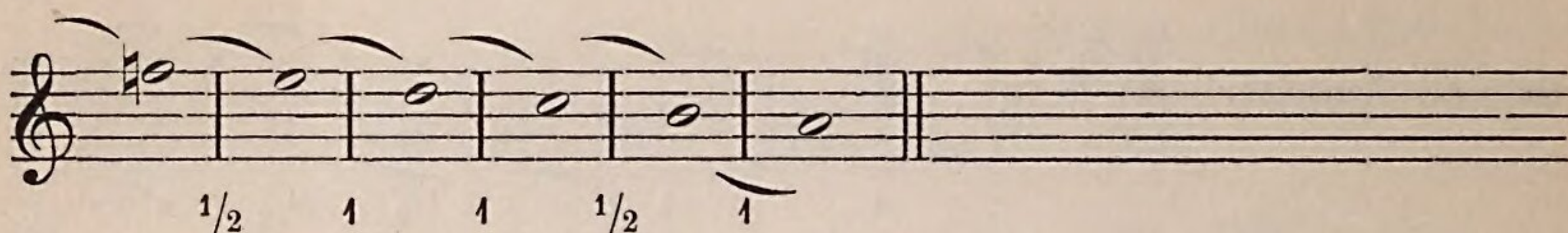
würden theils wenig übersichtlich und verwirrend sein, wie z. B. für *cis-moll*,



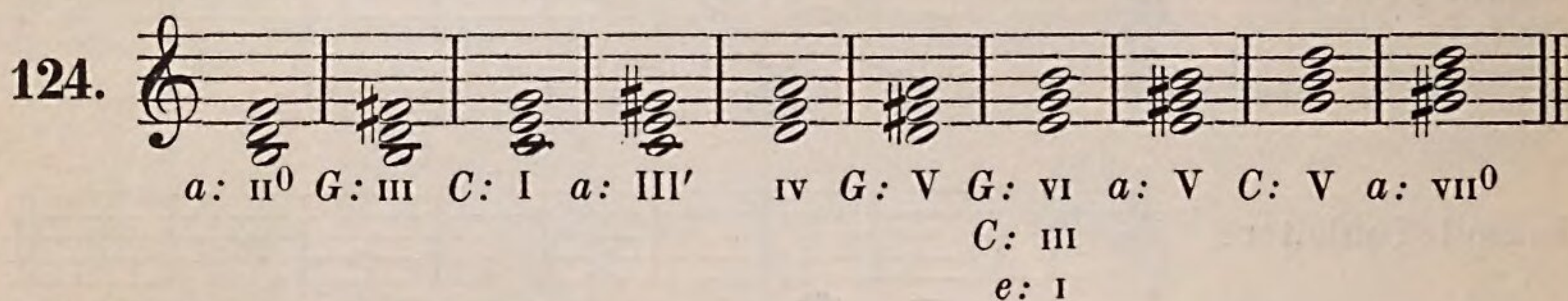
Der Schüler schreibe selbst alle harmonischen Molltonleitern und deren Intervall-Verhältnisse in der Weise auf, wie es in den Beispielen 119—122 gezeigt ist.

Die melodische Molltonleiter besitzt die folgende Bildung:



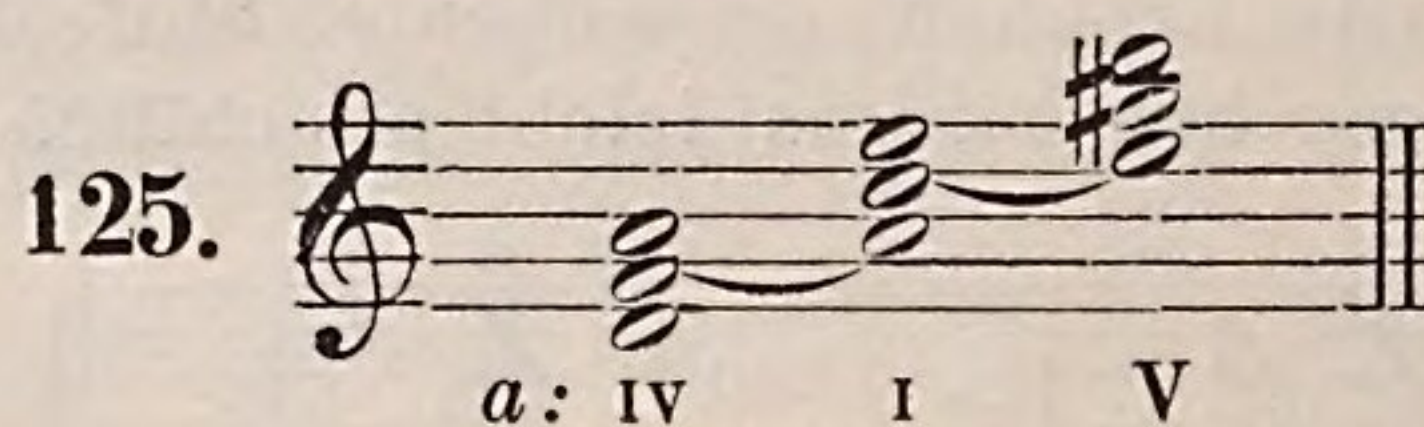


Sie vermeidet den unmelodischen, beim Singen nicht leicht rein zu intonirenden übermässigen Sekundschritt, den die harmonische Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe hat, durch die nach oben und unten verschiedene Gestaltung. Darum ist sie für die Bildung von Akkorden nicht geeignet. Wir können nicht innerhalb derselben Molltonart die Dreiklänge der vierten und fünften Stufe als Dur- und Moll-Dreiklänge, die der zweiten und siebenten Stufe als verminderte und Dur-Dreiklänge u. s. w. haben; wir hätten alsdann die Akkorde mehrerer Tonarten, z. B. die von C-dur, a-moll und G-dur in der Molltonart vermischt:

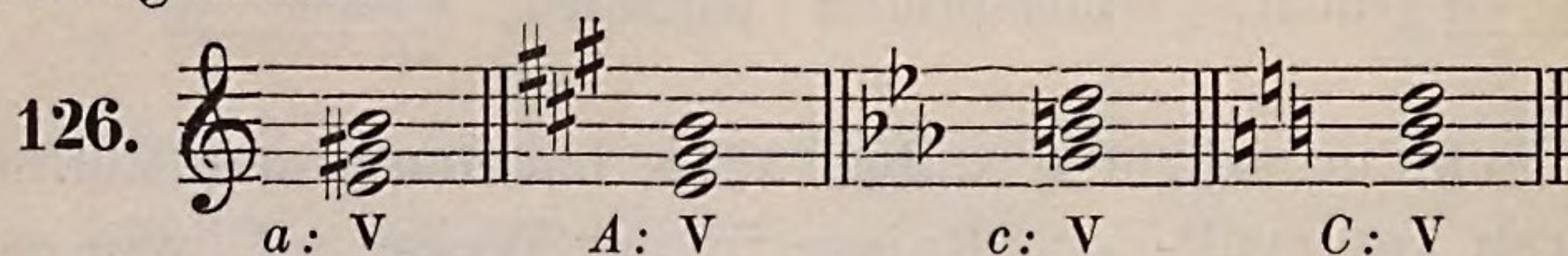


§ 18. Die Dreiklänge der Molltonart

stellen sich uns aber auf Grund der harmonischen Molltonleiter derart dar, dass die Hauptdreiklänge der Tonika und der Unterdominante Moll-Dreiklänge sind, der der Dominante dagegen ein Dur-Dreiklang ist:



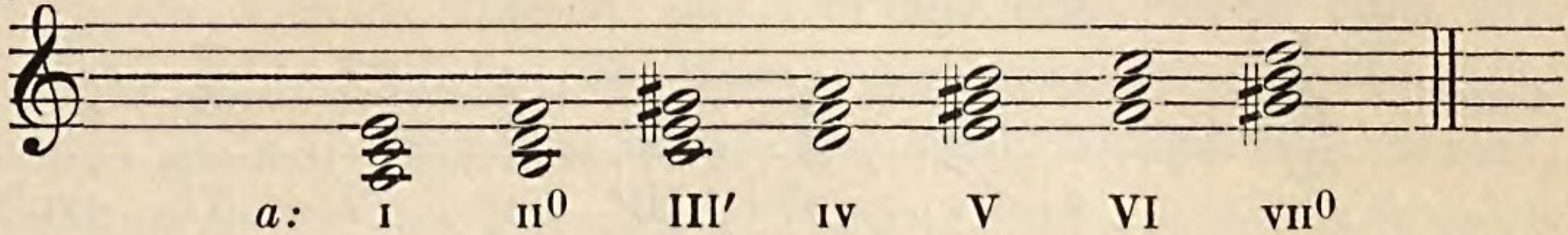
Die Dominantdreiklänge sind demnach in den von demselben Tone ausgehenden beiden Tonleitern, der Dur- wie der Molltonleiter, gleichgebildet:

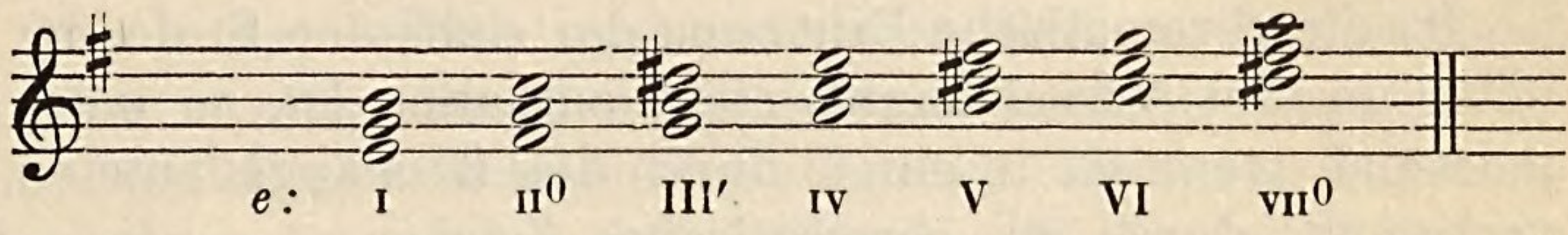


Auf der sechsten Stufe bilden wir einen Dur-Dreiklang, auf der zweiten und siebenten finden wir verminderte Dreiklänge. Die dritte Stufe zeigt uns eine neue Form eines Dreiklangs, gebildet aus grosser Terz und übermässiger Quinte. Er wird der übermässige Dreiklang genannt; seine Bezeichnung unter dem Basse durch III' ist bereits in Beisp. 124 gezeigt.

Der Tonleiterreihe entsprechend sind die Dreiklänge der Molltonart in Beisp. 127 geordnet:

127.

a-moll.  *a:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

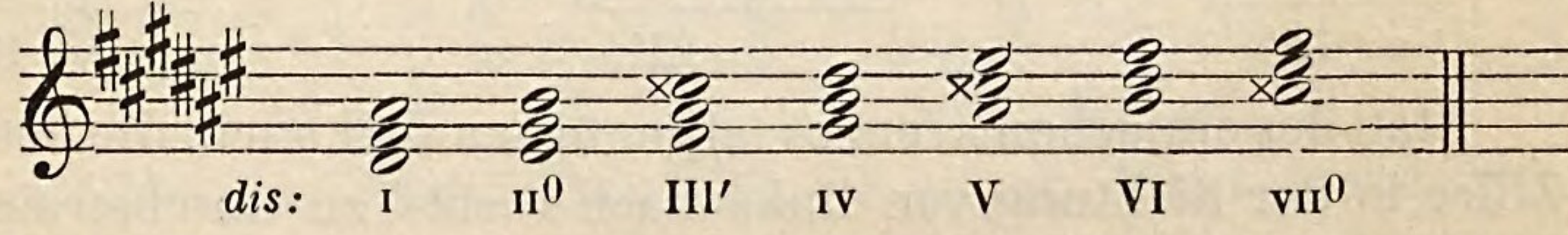
e-moll.  *e:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

h-moll.  *h:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

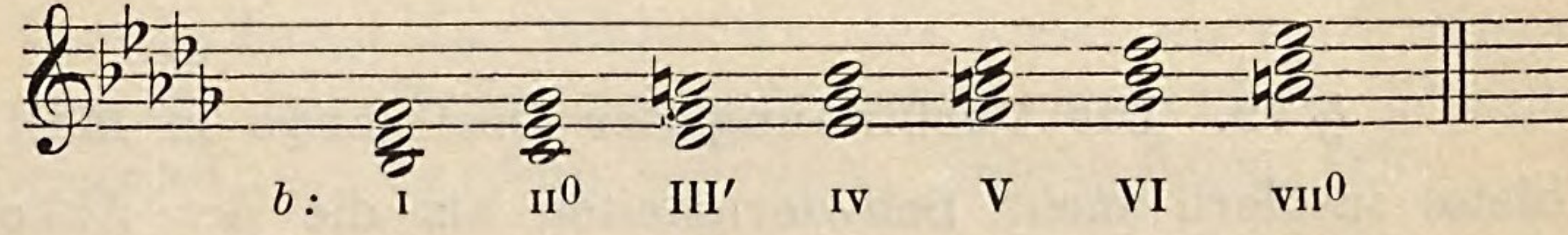
fis-moll.  *fis:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

cis-moll.  *cis:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

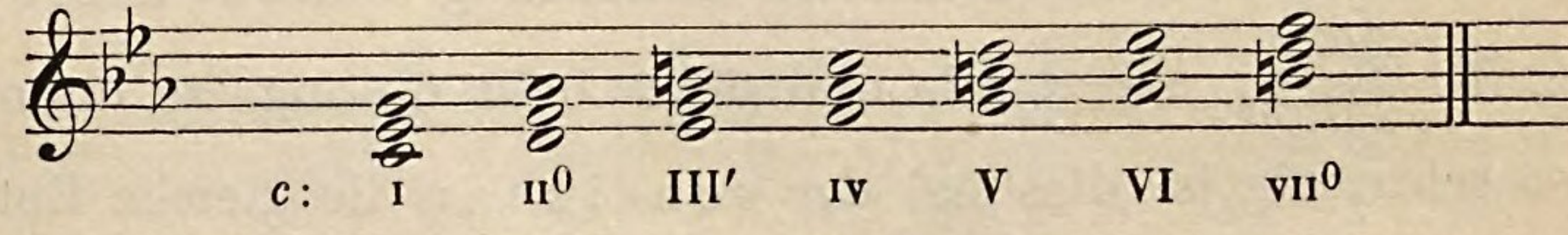
gis-moll.  *gis:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

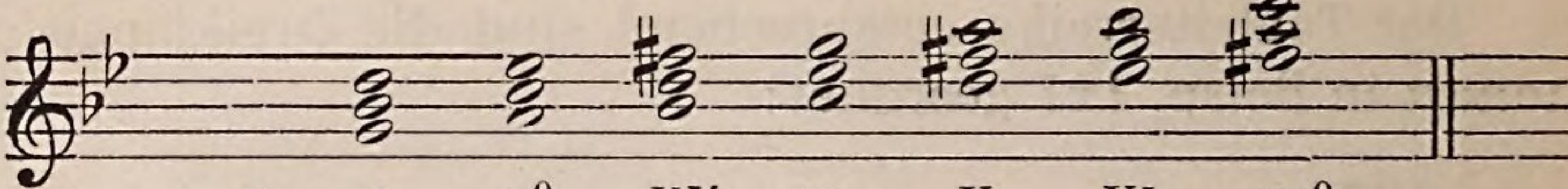
dis-moll.  *dis:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

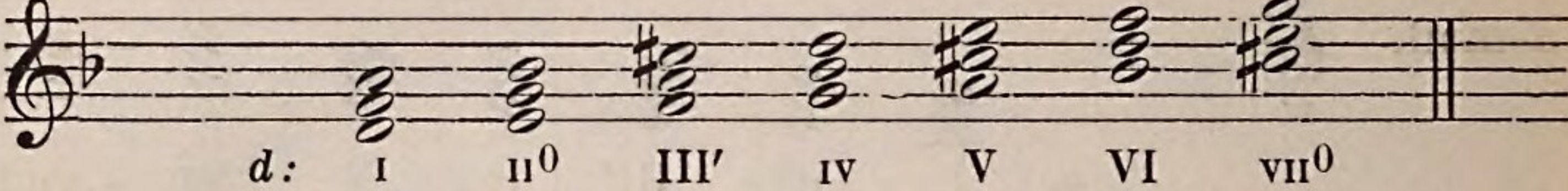
es-moll.  *es:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

b-moll.  *b:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

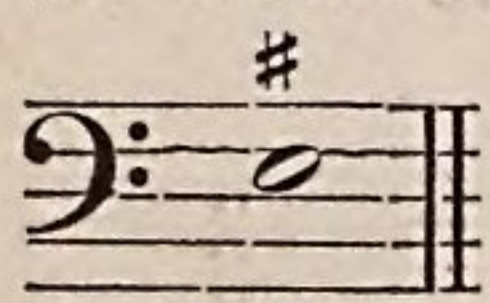
f-moll.  *f:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

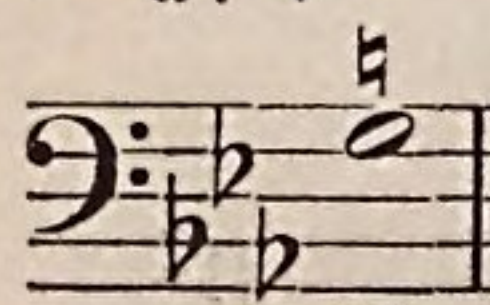
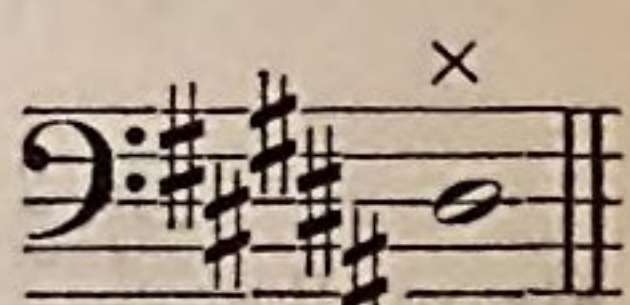
c-moll.  *c:* I II⁰ III' IV V VI VII⁰

g-moll. 
 g: I II⁰ III' IV V VI VII⁰

d-moll. 
 d: I II⁰ III' IV V VI VII⁰

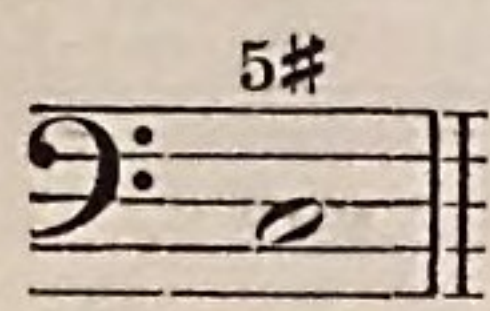
Da die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe der Molltonleiter in der Vorzeichnung nicht enthalten ist, so muss dieselbe jedesmal, wenn sie in einem durch den Bass angedeuteten Akkorde vorkommt, durch ein chromatisches Zeichen $\sharp$, $\natural$ oder $\times$ über der Bassnote angezeigt werden. Steht ein chromatisches Zeichen, gleichviel ob $\sharp$, $\natural$, $\times$, $\flat$ oder $\flat\flat$, ohne Angabe einer Ziffer über dem Basse, so bezieht es sich auf die Terz der betreffenden Bassnote, z. B.:

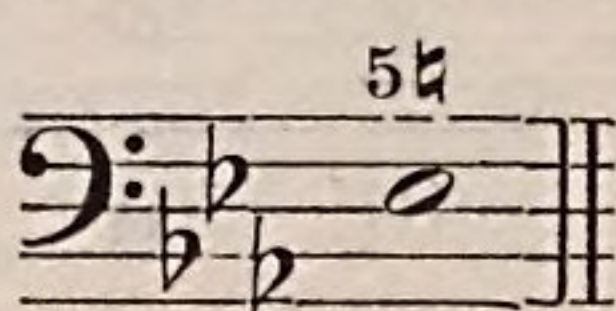
 sagt, dass die Terz des Basses im Akkorde *Gis* heissen soll.
 a: V

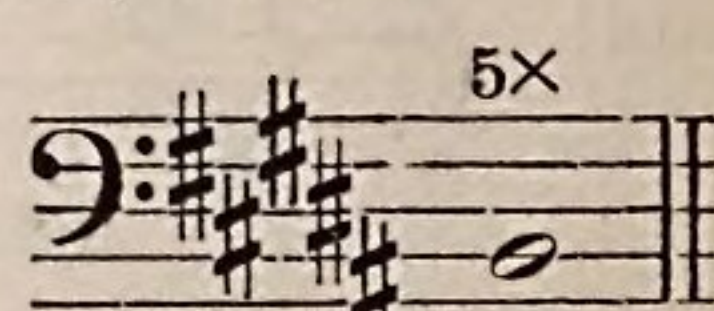
 giebt uns die Andeutung für *H* im Akkorde. 
 c: V gis: V

für *fisis*.

Bei andern Intervallen wird das chromatische Zeichen rechts hinter die das Intervall andeutende Zeichen gesetzt, z. B.:


 a: III'

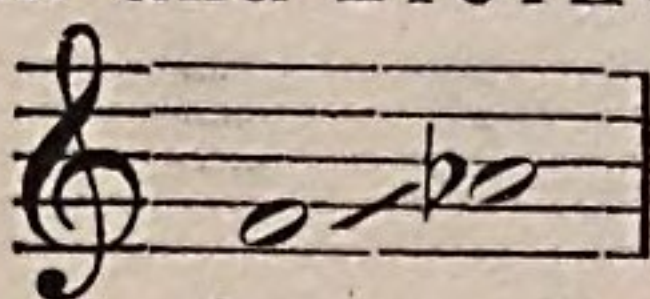

 c: III'

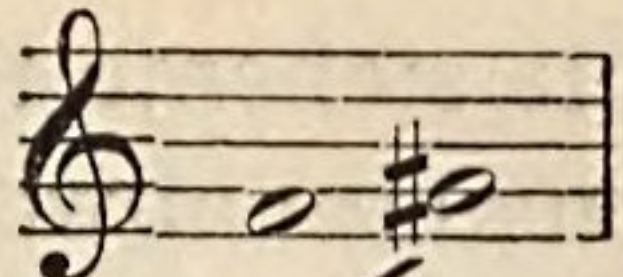

 gis: III'

Statt des einfachen Kreuzes ($\sharp$) genügt es aber auch, die betreffende Ziffer in der Richtung von links nach rechts zu durchstreichen; es ist demnach $5\sharp$ gleichbedeutend mit $\sharp$. Jedes andere chromatische Zeichen muss aber genau hinter die, das vom Basstone aus gemessene Intervall bezeichnende, Zahl, geschrieben werden, falls es nicht die Terz der Bassnote betrifft.

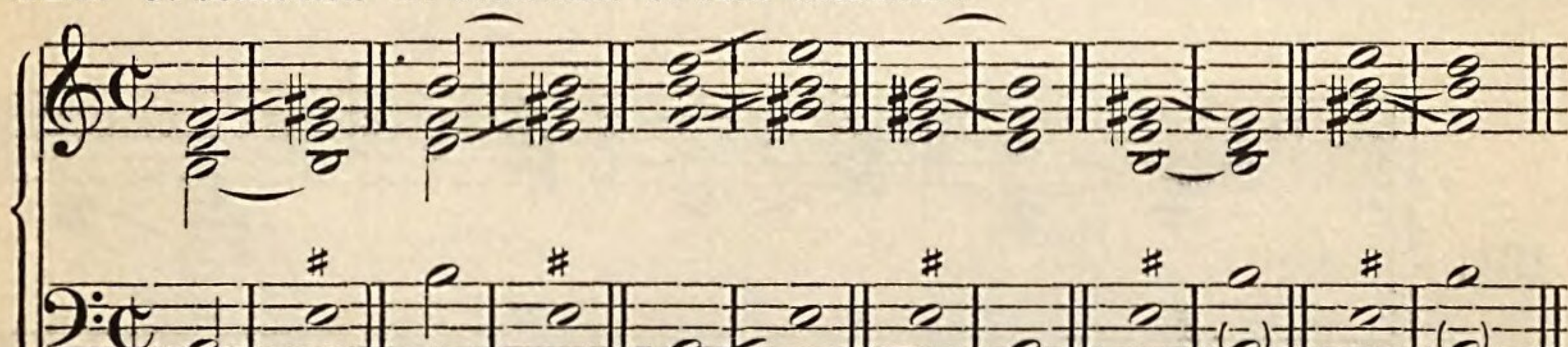
§ 19. Die Verbindung der Dreiklänge in Moll

bietet insofern mehr Schwierigkeiten als die der Akkorde der Durtonart, als wir keine Stimme von der sechsten zur siebenten Stufe führen dürfen. Die Entfernung dieser beiden Stufen beträgt einen Ganzton und einen grossen Halbton. So leicht nun die einen Ganzton und kleinen Halbton Entfernung bietende kleine Terz,

z. B.:  rein und sicher beim Gesange zu intoniren ist, so schwierig ist dies bei der scheinbar die gleiche Entfernung

zeigenden übermässigen Sekunde . Wir erläutern dies dem Schüler, indem wir ihn darauf aufmerksam machen, dass die enharmonischen Töne in der Tonhöhe eine, wenn auch nur sehr kleine Verschiedenheit aufweisen. Nehmen wir für die Entfernung eines ganzen Tones neun gleiche Abtheilungen (Kommata) an, so entfallen dafür vier auf den kleinen, fünf auf den grossen Halbton. Der grosse Halbton ist daher um ein Neuntel höherstehend als der kleine, er muss darum höher (schärfer) intonirt werden als der kleine. Aus diesem Grunde sind alle übermässigen Intervalle, besonders dann, wenn sie nicht innerhalb ein und desselben Akkordes liegen, sondern bei der Verbindung von zwei verschiedenen Akkorden gebildet werden, sorgfältig zu vermeiden. Bei unserer nächsten Aufgabe, die Verbindung der Dreiklänge der Molltonart betreffend, dürfen wir niemals eine Stimme den übermässigen Sekundschritt von der sechsten zur siebenten Stufe der Tonleiter machen lassen. Die folgenden Verbindungen der Dreiklänge der zweiten und fünften Stufe sind sämtlich fehlerhaft, weil in ihnen eine Stimme von *f* zu *gis* geführt wird:

128. a. schlecht. b. schlecht. c. sehr schlecht.

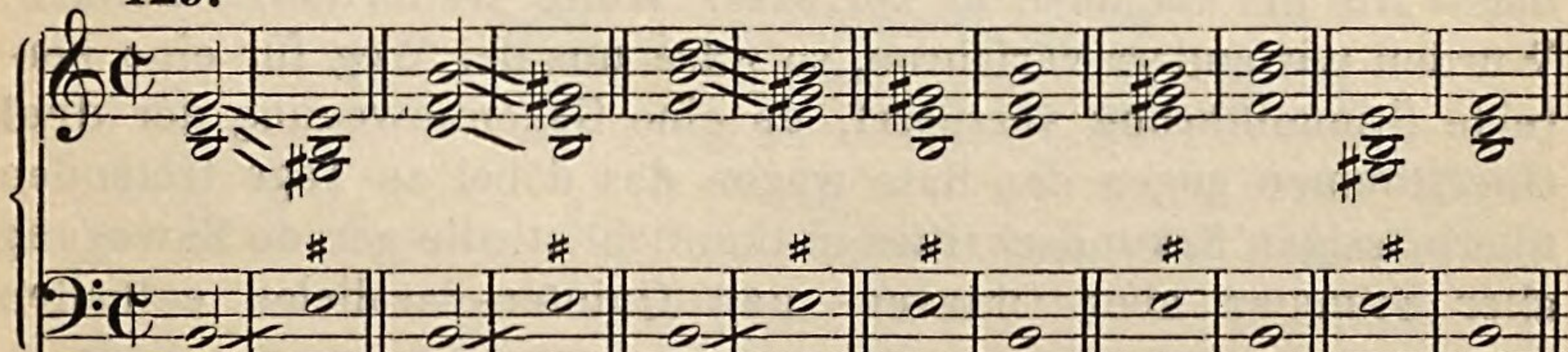


a: II⁰ V II⁰ V II⁰ V V II⁰ V II⁰ V II⁰

Die in 128 c gezeigte Verbindung ist wegen des übermässigen Sekundschrittes im Tenor und der verdeckten Oktaven-Parallele zwischen Sopran und Bass doppelt fehlerhaft. Vermieden werden die Fehler durch Gegenbewegung. Der Schüler beherzige darum die Regel:

Die Verbindung der Akkorde der zweiten und fünften Stufe in der Molltonleiter muss jederzeit durch Gegenbewegung gegeben werden. Hierzu Beisp. 129:

129.



a: II⁰ V II⁰ V II⁰ V V II⁰ V II⁰ V II⁰

§ 20. Da die siebente Stufe der Molltonleiter, der Leitton, hier niemals stufenweise abwärts geführt werden kann, so ist die Verbindung der Dreiklänge der fünften und sechsten Stufe in einem reinen Tonsatze in einer Molltonart derart zu bewerkstelligen, dass die Terzen beider Dreiklänge mit deren Grundtönen jederzeit stufenweise in Terzen oder Decimen geführt werden:

130.

a: V VI

Die andern Stimmen aber werden, um fehlerhafte Oktaven- und Quintenparallelen zu vermeiden, in Gegenbewegung von einem Akkorde zum andern zu den zunächst gelegenen Tönen geführt werden, wie Beisp. 131 zeigt:

131.

a: V VI V VI V VI V VI

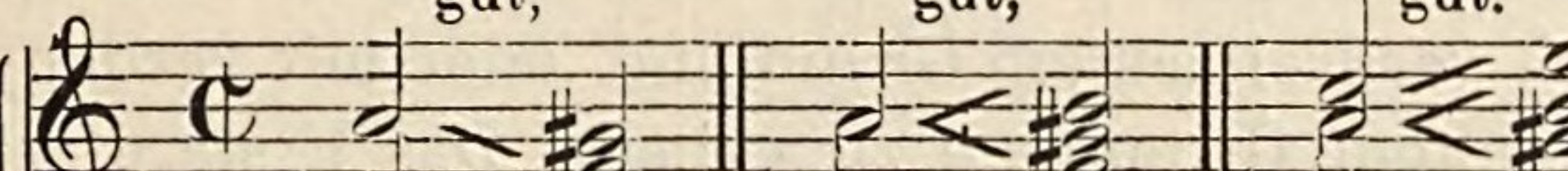
Bei dieser Verbindung wird der Dreiklang der sechsten Stufe stets ohne die Verdoppelung des Grundtones, dagegen aber mit verdoppelter Terz erscheinen. Geht der Dreiklang der sechsten Stufe dem der fünften voran, so müssen wir dafür Sorge tragen, dass im erstgenannten weder der Grundton noch die Quinte verdoppelt ist, wohl aber muss in diesem Falle stets die Terz verdoppelt sein, damit wir die Stimmen in korrekter Weise weiterführen können. Würden wir anders verfahren, so wäre uns der Weg für eine korrekte Stimmführung versperrt, da eine Gegenbewegung der drei Oberstimmen gegen den Bass wegen des dabei zu Tage tretenden übermässigen Sekundschrilles unthunlich ist, die gerade Bewegung aller Stimmen aber Oktaven- und Quinten-Parallelen enthalten würde:

132.

The musical score for exercise 132 consists of two staves. The treble staff is marked with a common time signature 'C' and contains three measures of chords. Above the treble staff, the word 'falsch,' is written three times, corresponding to each measure. The bass staff is also marked with a common time signature 'C' and contains three measures of chords. Below the bass staff, the Roman numerals 'a: VI V VI V VI V' are written, corresponding to each measure. The chords in the treble staff are G major (G-B-D), A major (A-C-E), and B major (B-D-F#). The chords in the bass staff are G major (G-B-D), A major (A-C-E), and B major (B-D-F#).

falsch, falsch, falsch.

a: VI V VI V VI V

133.  Musical score for exercise 133. It consists of two staves, treble and bass, in common time (C). The treble staff has a treble clef and a common time signature. The bass staff has a bass clef and a common time signature. The treble staff contains three measures of music, each with a chord and the word 'gut' written above it. The bass staff contains three measures of music, each with a chord and a sharp sign (#) written above it. The chords in the treble staff are G major, A major, and B major. The chords in the bass staff are G major, A major, and B major. The exercise is numbered 133.

Die ersten Takte des unter 434 notirten Basses

134. 

könnten folgendermassen ausgesetzt werden:

135.

a.

oder:

b.

a: I VI V

a: I VI V

oder :

c.

3

a : I VI V

Würde der Bass mit dem eine Oktave höheren A beginnen, so wäre der unter Beisp. 435 a gezeigte Anfang des Satzes wegen der zwischen Alt und Bass entstehenden Quinten-Parallelen unmöglich.

136.

a: I VI V

Wir wären alsdann genöthigt, den ersten Dreiklang ohne die Quinte *E* mit verdreifachtem Grundtone, oder mit verdoppelter Terz und verdoppeltem Grundtone zu geben. Das Erstere wäre darum besser, weil wir alsdann drei von Takt 1 zu 2 ruhig liegenbleibende verbindende Stimmen erhielten:

137.

a: I VI V

Dass ein jeder selbständige Dreiklang durch Grundton und Terz genügend gekennzeichnet ist und ohne die Quinte gegeben werden kann, ja sogar häufig (wie im vorliegenden Falle Beisp. 137, vergl. auch Beisp. 102, letzter Takt) gegeben werden muss, ist schon weiter oben (§ 16) gesagt worden. —

Es folgen nunmehr einige Bearbeitungen des Basses Nr. 134:

138.

a: I VI V I III' VI II⁰ I V VI IV II⁰ V I

Der Schüler ersieht aus der Führung des Soprans Takt 5 zu 6 in Beisp. 138, dass der Leitton (*gis* hier) in Moll jederzeit eine kleine Halbstufe aufwärts geführt werden muss, wenn der folgende Akkord diesen Ton enthält, da der übermässige Sekundschrift (von *gis* zu *f* hier) in allen Fällen, sowohl nach unten, wie nach oben,

vermieden werden muss. Im sechsten Takte finden wir den Dreiklang der sechsten Stufe mit verdoppeltem Grundtone *F* ohne Verdoppelung der Terz. Der Schüler wolle beherzigen, dass eine Verdoppelung der Terz im Dreiklange der sechsten Stufe nur dann nothwendig ist, wenn, wie von Takt 2 zu 3 und 9 zu 10, die Dreiklänge der fünften und sechsten Stufe mit einander verbunden werden. Die Verdoppelung des Grundtones *H* beim Dreiklange der zweiten Stufe (Takt 7 und 12) ist unbedenklich, denn *H* ist hier die zweite Stufe der *a*-moll-Tonleiter und nicht wie in *C*-dur Leitton. Auf die jederzeit nur durch Gegenbewegung mögliche Verbindung der Dreiklänge der zweiten und fünften Stufe der Molltonart (hier in Beisp. 138, Takt 12 und 13) ist bereits in den Beispielen 128 und 129 hingewiesen.

Würden wir die Aufgabe mit der Quinte oder Terz im Sopran folgendermassen beginnen:

139.

u. s. w. oder:

a: I VI V

so würde sich der Verlauf des Beispiels wie in 138 gestalten. Der Vollständigkeit halber fügen wir noch eine mögliche Bearbeitung desselben Basses bei:

140.

a: I VI V I III' VI II⁰ I V VI IV II⁰ V I

Der Schüler soll nun das Beispiel Nr. 138 nach *g*-moll, *f*-moll, *fis*-moll und *gis*-moll transponiren, um sich das Bild derselben Akkorde und ihrer Verbindung in andern Tonarten zu schaffen. Zu diesem Zwecke notiren wir in 141 den in die beregten Tonarten transponirten Bass:

141.

Der Schüler analysire die folgenden Beispiele, setze die Stufenzahlen der Akkorde unter dem Basse bei und füge die Generalbassziffern und chromatischen Zeichen über dem Basse zu.

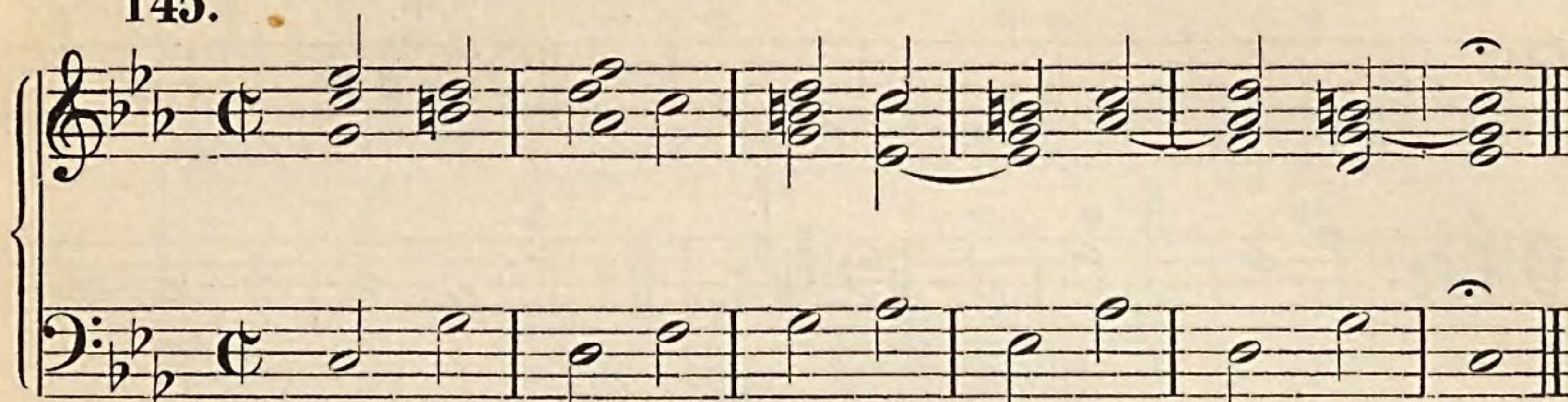
142.

Beispiele.

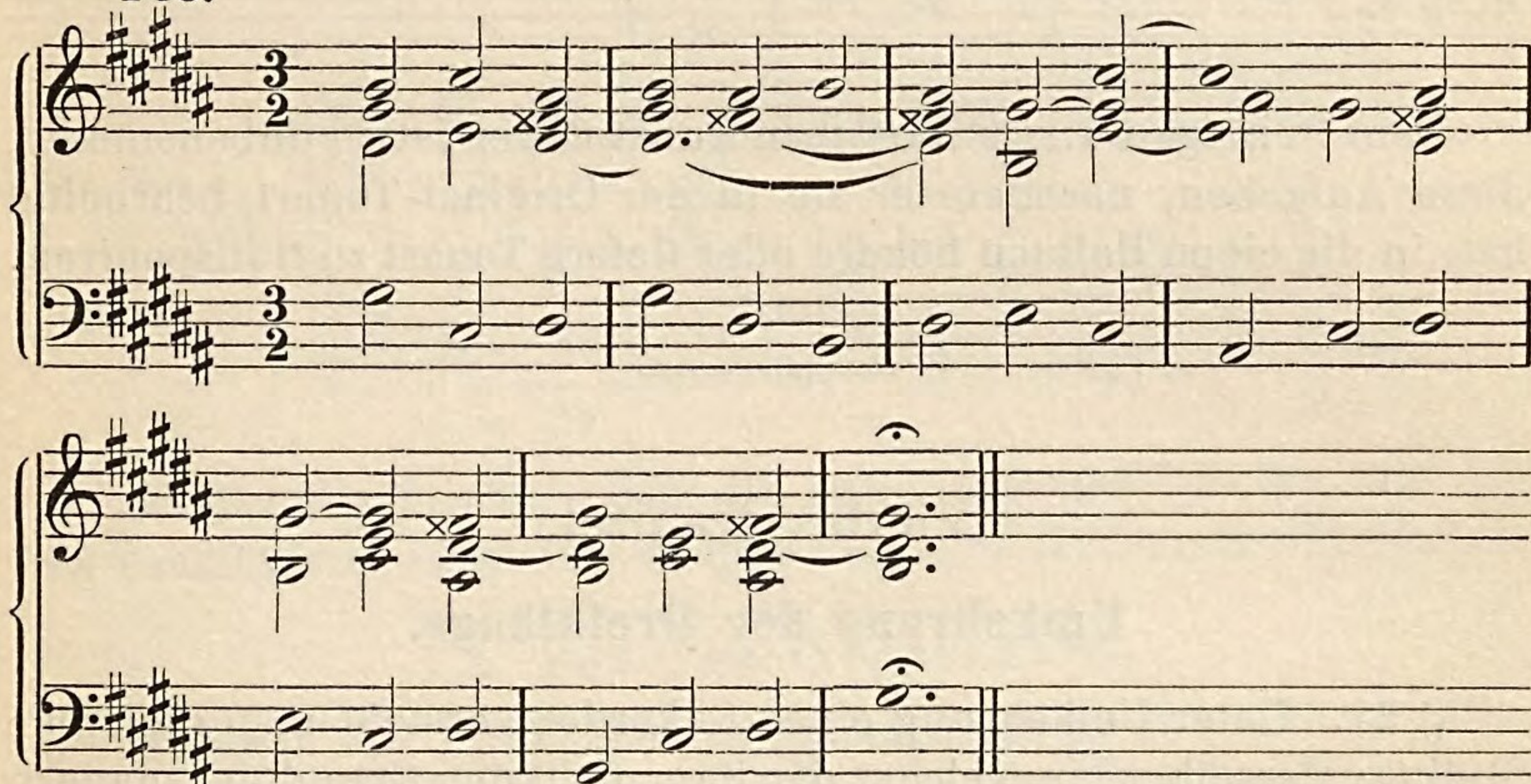
143.

144.

145.



146.



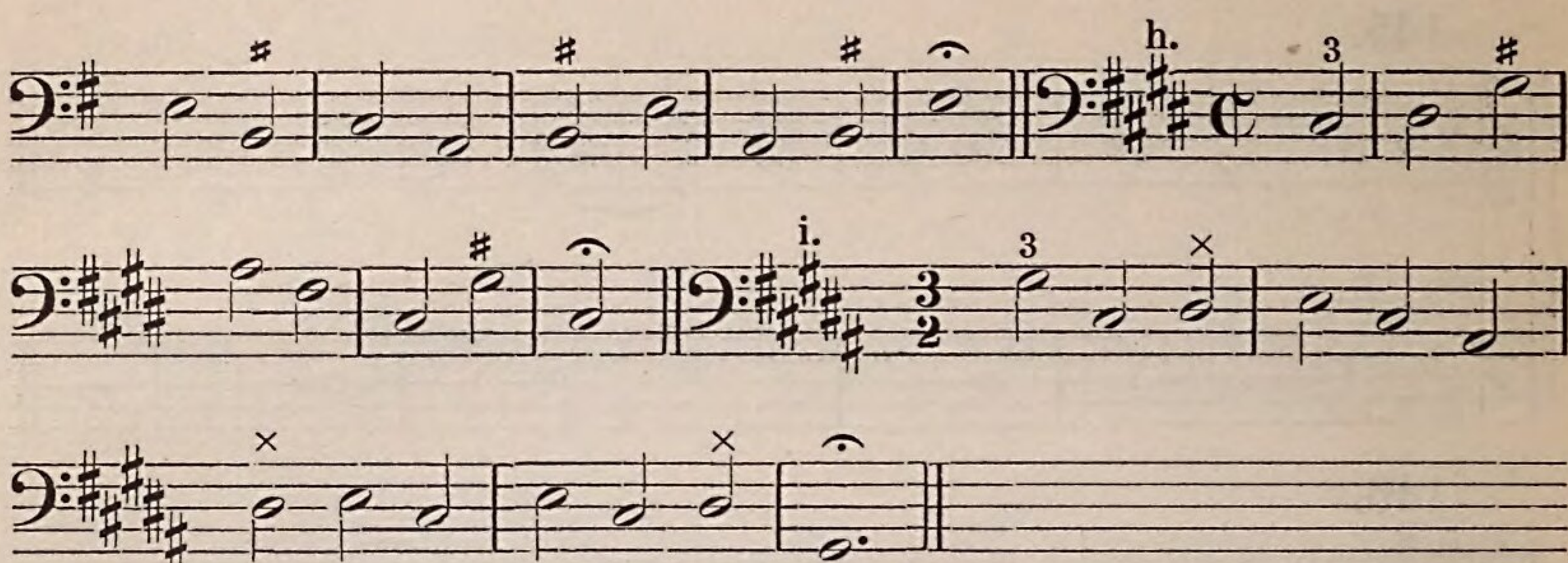
Aufgaben.

147. a. b.

c. d.

e. f.

g.



Dem fleissigen und strebsamen Kunstjünger ist es unbenommen, diese Aufgaben, nachdem er sie in der Original-Tonart bearbeitet hat, in die einen Halbton höhere oder tiefere Tonart zu transponiren.

Viertes Kapitel.

Umkehrung der Dreiklänge.

§ 21. Unter Umkehrung eines Akkordes versteht man diejenige Stellung desselben, in welcher der Bass nicht den Grundton, sondern ein anderes Intervall des Akkordes intonirt. Dieses kann bei den Dreiklängen die Terz oder die Quinte sein. Wir können daher jeden Dreiklang in drei Stellungen geben; er bleibt aber dennoch derselbe Akkord.

Die drei Stellungen des Dreiklangs heissen:

a. Die Grundstellung,

bei welcher der Grundton des Akkordes im Basse liegt. Dieselbe wird entweder gar nicht näher durch eine Ziffer über dem Basse bezeichnet, oder nur dann, wenn dies nothwendig erscheint, am Anfange und auch — wie wir späterhin zeigen werden — im Verlaufe eines Tonsatzes durch die Ziffern $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, 3, 5, 8, $\frac{8}{3}$ u. s. w. angezeigt.

b. Der Sextakkord,

bei welchem die Terz des Dreiklangs im Basse liegt. Diese Stellung wird allermeist nur mit 6 über der Bassnote angezeigt; es muss aber auch ein chromatisches Zeichen unter die 6 für die Terz der Bassnote gesetzt werden, sobald dies nothwendig wird. Wir werden darum den Sextakkord des Dreiklangs der Tonika in C-dur nur mit

einer $\text{6}_\sharp$ über der Bassnote, den der dritten Stufe in *a*-moll dagegen mit $\text{6}_\sharp$ bezeichnen:

148.

C: I — — — — — — —

149.

a: III' — — — — — — —

Der Schüler beachte, dass im Beisp. 149 der Ton *Gis*, die Terz im Sextakkorde, niemals verdoppelt ist, weil *Gis* in *a*-moll Leitton ist.

c. Der Quartsextakkord,

bei welchem die Quinte des Stammakkordes im Basse liegt. Diese Umkehrung des Dreiklangs wird stets durch die Ziffern 6_4 über der Bassnote bezeichnet:

150.

sehr
seltener, selten.

C: I — — — — — a: V — VII⁰ —

Wir zeigen nunmehr die drei verschiedenen Stellungen aller Dreiklänge der Dur- und Moll-Tonart in folgenden Beispielen:

Dreiklänge in C-dur.

151.

C: I I I II II II III III III

IV IV IV V V V VI VI VI

NB.
nicht so.

VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰

Dreiklänge in a-moll.

152.

nicht so.

a: I I I II⁰ II⁰ II⁰ III' III' III' III'

IV IV IV V V V VI VI VI

seltener.

VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰ VII⁰

Aus der Betrachtung der Beispiele 151 und 152 ersieht der Schüler, dass wir die Verdoppelung der Terz bei den Sextakkorden der

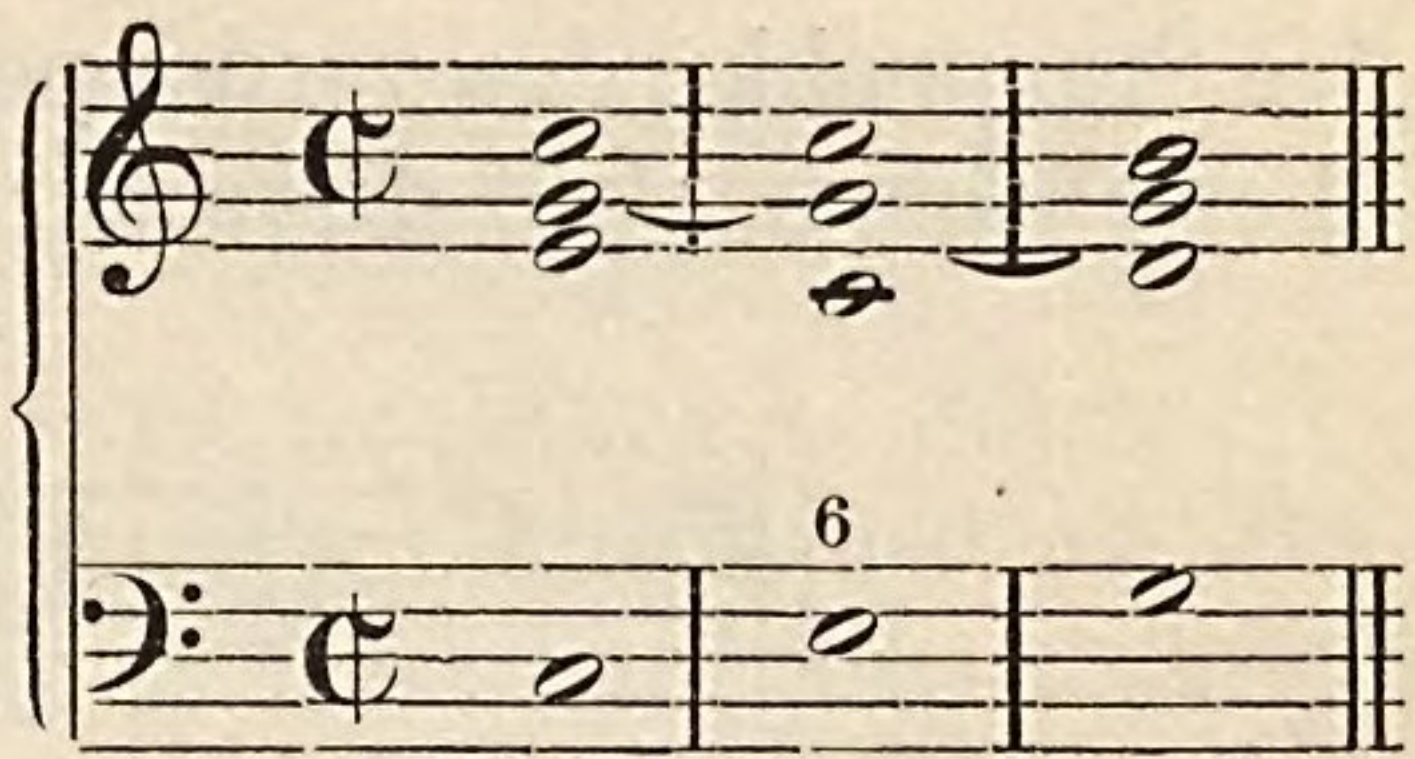
selbständigen Dreiklänge vermieden haben, weil dieses den Akkord als Dur- oder Moll-Dreiklang charakterisirende Intervall umso mehr noch hervortritt, wenn es in der die Harmonie tragenden Stimme, dem Basse, liegt. Die Verdoppelung der Terz in den Sextakkorden ist aber keineswegs verboten; sie wird sogar bei der Aufeinanderfolge zweier oder mehrerer Sextakkorde nothwendig. In einem alleinstehenden Sextakkorde aber werden wir es vorziehen, die Terz nur dann zu verdoppeln, wenn wir dazu eine besondere Veranlassung haben. So würde die Stimmführung in Beisp. 153 ebenso gut sein als die in Beisp. 154:

153.



C: I — V

154.



C: I — V

§ 22. Wir werden aber meistens die Verdoppelung der Terz des Stammakkordes beim Sextakkorde des Dreiklangs der Dominante vermeiden, weil dieses Intervall der Leitton ist.

Aus demselben Grunde müssen wir die Verdoppelung des Grundtones vom Stammakkorde bei den Sextakkorden der Dreiklänge der siebenten Stufe in Dur und Moll vermeiden. Hier, wie auch beim verminderten Dreiklange der zweiten Stufe in Moll, ist die Terz das unwesentlichste Intervall und eignet sich am besten zur Verstärkung des Basstones durch die Verdoppelung in einer Oberstimme, wie wir dies in Beisp. 155 zeigen:

155.



C: VII⁰ — — a: VII⁰ — —
a: II⁰ — —

Aber auch die Quinte des verminderten Dreiklangles eignet sich vollkommen zur Verdoppelung im Sextakkorde:

156.

C: VII⁰ — — a: VII⁰ VII⁰
a: 11⁰ — —

Ebenso werden wir beim Sextakkorde des übermässigen Dreiklangles der dritten Stufe in Moll nur den Grundton oder die Terz des Stammakkordes verdoppeln, von der Verdoppelung der Quinte aber absehen, weil diese der Leitton ist:

157.

a: III' — — — — —

Bei den Quartsextakkorden der selbständigen Dreiklänge werden wir am besten die Quinte des Stammakkordes, das schwächste, unwesentlichste (indifferenteste) Intervall des Dreiklangles in einer der Oberstimmen verdoppeln und dadurch den Bass verstärken:

158.

sehr selten, selten, sehr selten, selten.

C: I — — — — a: I — — — —

Die Terz des Sextakkordes muss jedoch wenigstens in einem der beiden Sextakkorde verdoppelt werden, wenn zwei derselben auf einander folgen; sie muss sogar in zwei Sextakkorden verdoppelt werden, wenn sich ein dritter anreicht. Aber auch dann werden wir die Rücksicht auf den Leitton nicht ausser Acht lassen und dessen Verdoppelung vermeiden, z. B.:

159.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

C: VII⁰ I V VI I V a: I VII⁰ VI V IV III'

160.

3 6 6 6 6 6 6

C: VII⁰ I V II a: I VII⁰ I II⁰

§ 23. Sobald über einer Bassnote mehrere Ziffern neben einander stehen, so haben wir dies dahin zu verstehen, dass eine jede der Zahlenbezeichnungen einen besondern Akkord bestimmt. Diese Akkorde haben sich dann nach Befinden in den Werth der Bassnote zu theilen. In diesem Falle muss auch die Grundstellung des Dreiklangs durch Ziffern über der Bassnote genau angegeben werden. Die Bässe:

161. 

würden demnach folgendermassen ausgesetzt werden:

162.

a.

oder:

oder:

5 3 6 4 5 3 5 3 6 4 5 3 5 3 6 4 5 3

C: V I V V I V V I V

163. *b.*

6 4 6 5 6 4 6 5 6 4 6 5

C: I III V I III V I III V

164. oder: oder:

C: III V I III V I III V I

Die Bässe in Beisp. 165

165.

C: I V V I V V I V

könnten folgendermassen bearbeitet werden:

166. oder: oder: oder:

C: I V I V I V V I V V I V

oder: oder: oder: oder in weiter Lage:

V I V IV I IV I IV I IV I

Die Eintheilung wird auch zuweilen durch die Stellung der Ziffern (in grösserer oder geringerer Entfernung von einander) angezeigt werden können, wie dies aus Beisp. 166 ersichtlich ist.

Nun geben wir einige Beispiele für die Verbindungen der Dreiklänge in ihren verschiedenen Stellungen:

167. NB.

G: I IV I V IV V I IV III I II

I VII⁰ I II I V I

Das NB. in Beisp. 167 möge den Schüler auf folgenden Grundsatz aufmerksam machen:

Wenn wir bei zwei gleichen Tönen in verschiedenen Oberstimmen die Wahl haben, welchen von beiden wir in derselben Stimme beibehalten sollen, so werden wir in den meisten Fällen derart verfahren, dass wir diejenige Stimme liegen lassen, welche den andern Stimmen eine Gegenbewegung gegen den Bass gestattet.

Es ist darum 168 a besser als b, c besser als d:

168.

a. besser als: b.

c. besser als: d.

G: V I G: V I

C: III VI C: III VI

§ 24. Der Quartsextakkord kommt ungleich seltener im Tonsatze vor als der Sextakkord. Tritt er derart auf das erste (gute) Takttheil eines Taktes ein, dass der vorhergehende Akkord den Grundton des Stammakkordes vom Quartsextakkorde nicht enthält, so ruft er das Gefühl des kommenden Schlusses hervor, z. B.:

169.

C: II I V I II I V I

Dies ist jedoch weniger der Fall, wenn der Quartsextakkord auf ein zweites oder drittes (schwaches) Takttheil fällt, zumal wenn der vorangehende Akkord den Grundton des Stammakkordes oder dessen Quinte enthält. Wenn wir einen der beregten Töne alsdann in derselben Stimme beibehalten, so wird der betreffende Ton des Quartsextakkordes dadurch vorbereitet, und der Quartsextakkord erscheint dann als ein durchgehender Akkord.

Den vorbereitenden Ton pflegt man mit dem vorbereiteten durch einen Bindebogen zu verbinden. Es ist gleichgültig, ob die Vorbereitung auf ein gutes oder schwaches Takttheil gegeben wird:

170.

C: I V I IV I IV V I V I VI IV

II III VI II VI II I V I

Häufig in einem Tonsatze vorkommende, wenn auch vorbereitete Quartsextakkorde werden aber niemals eine gute Wirkung machen. Es folgen nun einige Beispiele, welche der Schüler genau so bezeichnen soll, wie dies in den Beispielen 170 und 171 der Fall ist.

Beispiele.

171.

Figured bass: 3 6 6 6 6 6 3 6 6 4 - 5 3

Roman numerals: G: I V I — IV VII⁰ I II — V I VI IV II I V I

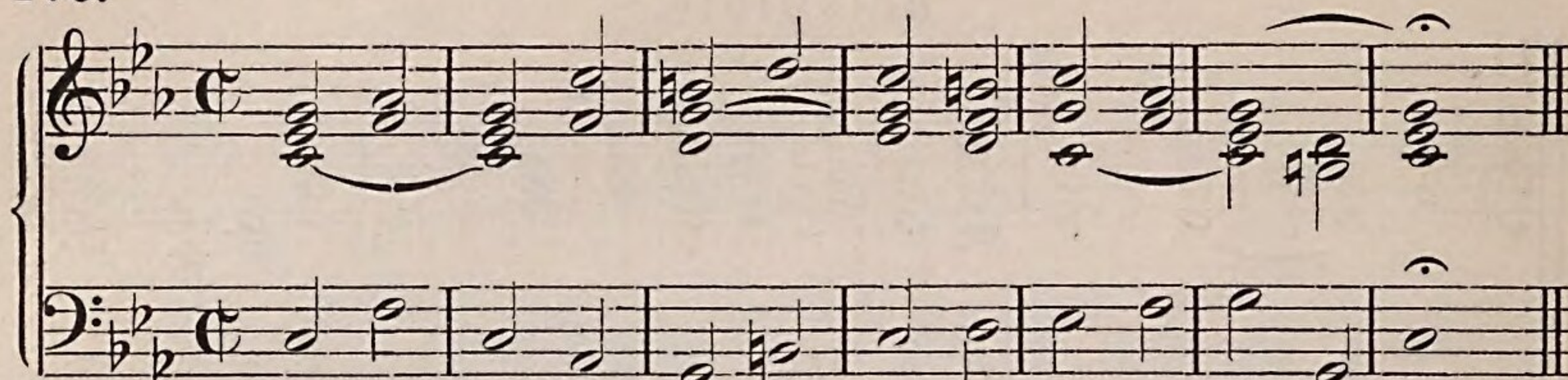
172.

173.

174.

175.

176.

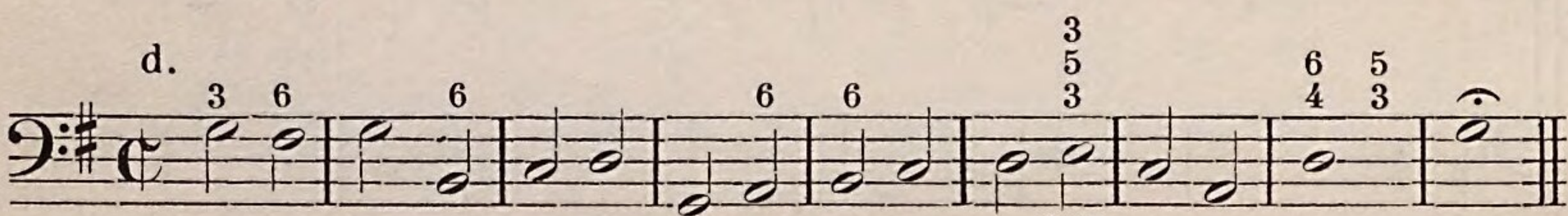
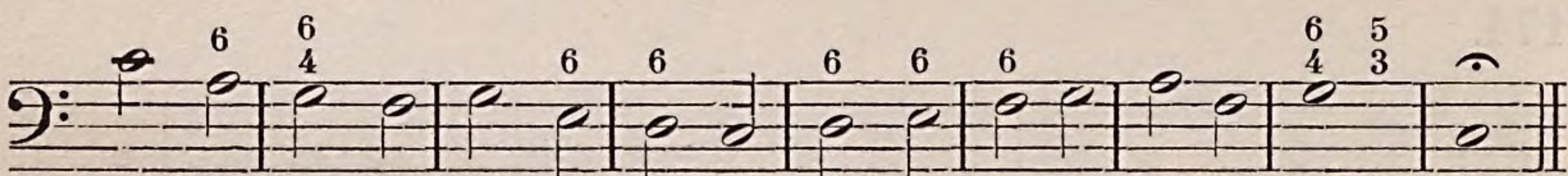
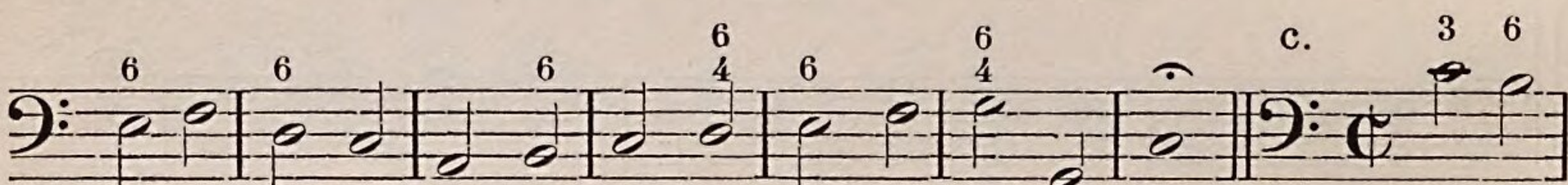
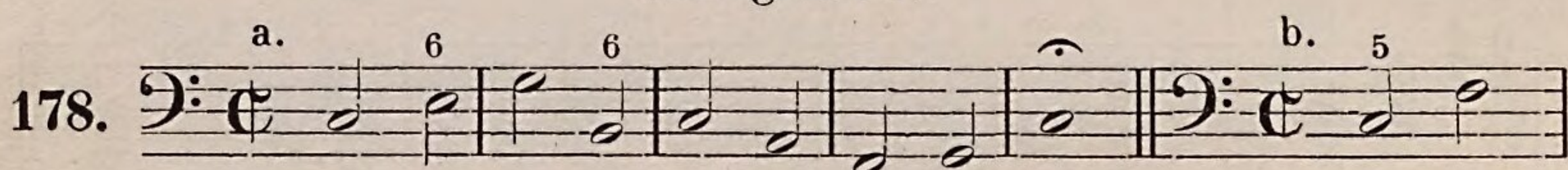


177.



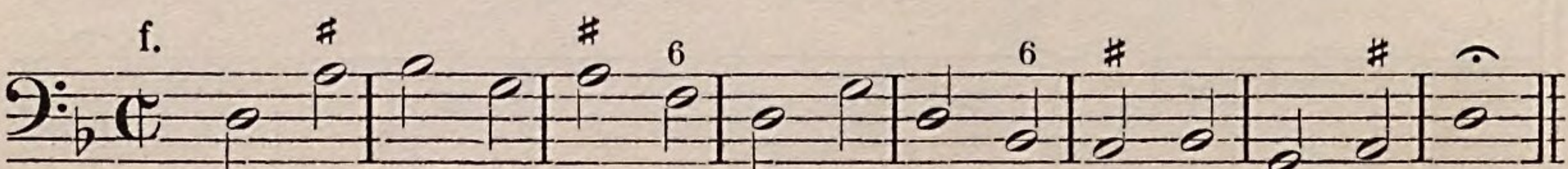
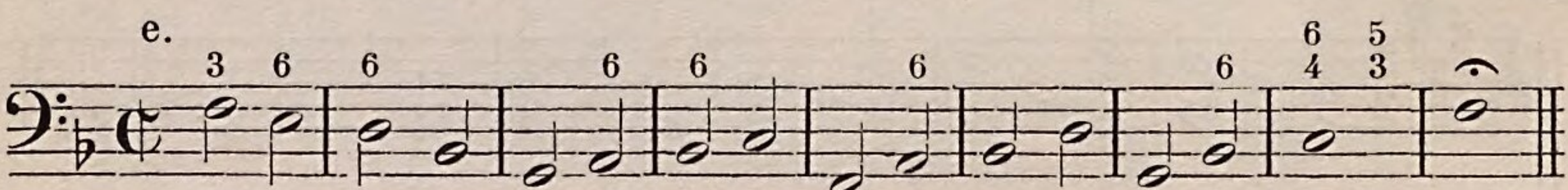
NB. In der Mittelstimme kann der Leitton sprungweise abwärts geführt werden.

Aufgaben.



NB.

NB. Die Terz soll verdoppelt werden.

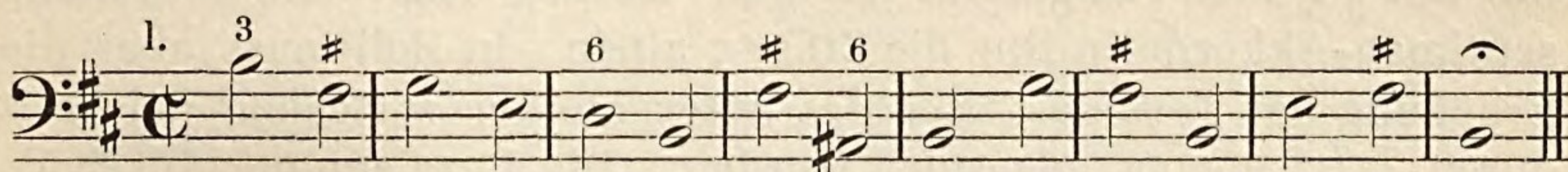
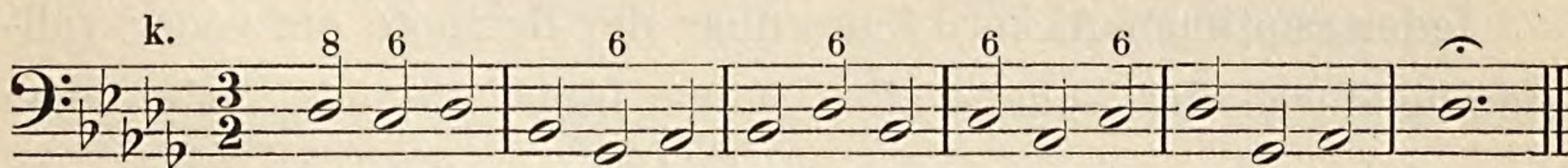




NB. Das $\sharp$ für die Terz des Basses genügt hier um den Dreiklang der Dominante anzuzeigen.



NB. Die Striche bedeuten, dass Ziffer und Zeichen auch für die zweite Note Geltung behalten.

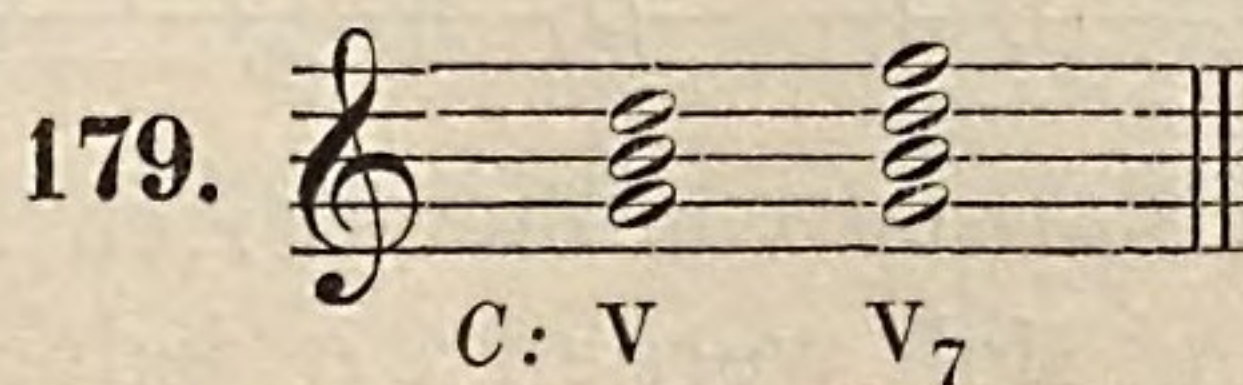


Fünftes Kapitel.

Septimen-Akkorde (Vierklänge).

Der Dominantseptimen-Akkord.

§ 25. Sobald einem Dreiklange über der Quinte oder unter dem Grundtone eine Terz zugefügt wird, so entsteht ein Vierklang, welcher vom Grundtone bis zur Spitze die Entfernung einer Septime aufweist und darum Septimen-Akkord genannt wird. Wir werden uns zunächst mit dem wichtigsten dieser Akkorde, mit dem auf der Dominante stehenden, seiner Bedeutsamkeit halber auch Hauptseptimen-Akkord genannten, beschäftigen. Er wird gebildet dadurch, dass wir dem Dominantdreiklange oberhalb dessen Quinte eine kleine Terz hinzufügen; diese Spitze des Akkordes ist eine kleine Septime vom Grundtone entfernt:



Betrachten wir den Dominantseptimen-Akkord näher, so sehen wir, dass derselbe die beiden Dreiklänge der fünften und siebenten Stufe in sich fasst. Da diese beiden Dreiklänge in Dur und Moll gleich gebildet sind, so ist auch der Dominantseptimen-Akkord in beiden Tongeschlechtern gleichgestaltet:

180.

C: V VII⁰ V₇ c: V VII⁰ V₇

a: V VII⁰ V₇ A: V VII⁰ V₇

Jeder Septimen-Akkord kann über der Bassnote entweder vollständig durch die Angabe aller seiner Intervalle mit $\frac{7}{5}$ oder auch nur mit $\frac{7}{3}$ oder 7 angezeigt werden. Meist genügt beim Dominantseptimen-Akkorde in Dur die Ziffer 7 allein, in Moll muss aber die Erhöhung der Terz des Akkordes unterhalb der 7 stehend jederzeit durch $\frac{7}{\sharp}$ genau angezeigt werden. Die Bezeichnung durch V₇ unter dem Grundtone haben wir bereits in Beisp. 179 und 180 gezeigt.

§ 26. Die natürliche Auflösung des Dominantseptimen-Akkordes in seiner Grundstellung

erfolgt in der Weise, dass der Grundton des Septimen-Akkordes einen Quartsprung aufwärts oder (was dasselbe besagt) einen Quintsprung abwärts in den Grundton des Dreiklangs der Tonika macht:

181.

C: V₇ I V₇ I

Alle derartigen Quart- oder Quintsprünge der Bassstimme, gleichviel von welchen Tönen aus dieselben gebildet werden, nennen wir

kadenzirende (schlussbildende) Sprünge.

182.

Den kadenzirenden Sprung von der vierten zur siebenten Stufe der Tonleiter in Dur und Moll werden wir jedoch nur in der Rich-

verfahren. Wir ziehen es vor, bei dem vier Töne enthaltenden Septimen-Akkorde die Quinte, die auch hier das unwesentlichste Intervall ist, wegzulassen, können aber dafür beim Dominant-Septimen-Akkorde nur den Grundton desselben verdoppeln. Der solchergestalt in einer der Oberstimmen verdoppelte Grundton des Septimen-Akkordes bleibt alsdann bei der Auflösung in derselben Stimme liegen und giebt die Quinte des Dreiklangs der Tonika, wie das folgende Beispiel zeigt:

185.

C: V₇ I V₇ I V₇ I

c: V₇ I V₇ I V₇ I

§ 27. Da der Leitton in einer Mittelstimme auch sprungweise abwärts geführt werden darf (vergl. Beisp. 177), so haben wir hierdurch ein Mittel, um beide Akkorde vollständig, d. i. mit allen ihren Intervallen, zu geben. Wir dürfen aber die Terz des Septimen-Akkordes nur dann einen Terzsprung abwärts in die Quinte des Dreiklangs machen lassen, wenn der im Basse liegende Grundton des Septimen-Akkordes einen Quartsprung aufwärts macht:

186.

C: V₇ I V₇ I c: V₇ I V₇ I

Die beiden beregten Stimmen dürfen aber nicht eine Parallel-Bewegung nach unten machen, weil dadurch

verdeckte Quintenparallelen

entstehen würden. Derartige verdeckte Quinten-Parallelen sind immer verboten, wenn beide Stimmen sich sprungweise in eine Quinte (Duodecime) bewegen. Die folgenden Auflösungen sind deshalb schlecht:

187.

C: V₇ I V₇ I V₇ I c: V₇ I

V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I

Von den sämtlich falschen Führungen des Beisp. 187 sind diejenigen die schlechtesten, in denen alle Stimmen in gerader Bewegung geführt sind, insbesondere aber diejenigen, in denen der Sopran die Terz des Septimen-Akkordes (Leitton) hat.

Wenn auch andere verdeckte Quinten-Parallelen, in denen nur eine Stimme springt, im vierstimmigen Satze nicht immer zu vermeiden und darum auch nicht zu verbieten sind, so wollen wir doch darauf aufmerksam machen, dass solche Folgen meist schlechte Wirkung machen, wenn die obere Stimme springt. Am unangenehmsten tritt dies hervor, wenn die beiden äusseren Stimmen derart geführt sind, dass der Sopran springt und der Bass schrittweise in die Quinte (Duodecime) des Soprans geht, z. B.:

188.

C: V₇ I V₇ I V₇ I c: V₇ I

Geht dagegen die obere Stimme schrittweise, während eine untere springt, so ist die verdeckte Quinten-Parallele unbedenklich zwischen allen Stimmen zu gestatten, vorausgesetzt, dass nicht alle Stimmen in der gleichen Richtung geführt werden. Aber auch in diesem Falle ist die Verbindung des Tonika-Dreiklangs mit dem Dominantseptimen-Akkorde erlaubt, und die Stimmführung in Beisp. 189 nicht zu tadeln. Dieser Fall ist eine der wenigen Ausnahmen, bei denen die Führung aller Stimmen in derselben Richtung nicht beanstandet werden kann:

189.

C: I V₇ I V₇ a: I V₇ I V₇

Enthält jedoch die Stimmführung ausser der verdeckten Quinten-Parallele noch die andernfalls erlaubte Folge einer reinen, abwärts in eine verminderte Quinte gehenden Parallele, so müssen wir dies verbieten:

190.

C: I V₇ a: I V₇

Selbst die unter Beisp. 191 stehenden Fortschreitungen müssen wir wegen ihrer hässlichen Klangwirkung verbieten:

191.

C: I V₇ a: I V₇ I V₇ a: I V₇

wir werden es in diesem Falle stets vorziehen, den Septimen-Akkord ohne Quinte zu setzen, wodurch wir nicht nur die schlecht klingende Fortschreitung vermeiden, sondern auch den Vortheil

haben, den darauf folgenden Dreiklang mit allen seinen Intervallen geben zu können, wie aus Beisp. 192 zu ersehen ist:

192.

C: I V₇ I I V₇ I I V₇ I

a: 1 V₇ I I V₇ I I V₇ I

Wir wollen nicht verfehlen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass derartige Fortschreitungen zweier Stimmen aus einer reinen Quinte in eine verminderte dann vermieden werden sollen, wenn sie eine üble Klangwirkung hervorbringen, aus welchem Grunde auch nur das Verbot gewisser verdeckter Quinten- und Oktaven-Parallelen herzuleiten ist. So würden wir die folgenden Fortschreitungen:

193.

C: I VII⁰ I I V₇ I a: 1 V₇ I

nicht tadeln können, während wir die Folge der nachstehenden Akkorde

194.

ihrer Härte halber sorgfältig vermeiden würden. Es würde zu weit führen, hier den Gründen nachgehen zu wollen, warum im reinen (strengen) Satze die offenen Oktaven- und Quinten-Parallelen verboten sind, während im Stile der freien Komposition die ersteren als Verdoppelung anderer Stimmen stets erlaubt sind

und auch die letzteren als Füllung der Mittelstimmen nicht immer vermieden werden. Vorab wird es dem Schüler einleuchten und genügen, wenn wir ihn darauf aufmerksam machen, dass die Führung zweier Stimmen im vierstimmigen reinen Satze in Oktaven-Parallelen den Satz leer erscheinen lassen würde und ihn thatsächlich aus einem realen vierstimmigen in einen dreistimmigen mit einer andauernd verdoppelten Stimme umwandeln würde. Für das Verbot der reinen Quinten-Parallelen möge es dem Schüler vorab genügen, dass diese Fortschreitungen in den im strengen Stile geschriebenen Werken der grossen Meister eben so wenig als reine Oktaven-Parallelen vorkommen. Wir aber leiten alle unsere Regeln, Vorschriften und Grundsätze für den reinen Satz aus den Werken jener Meister her.

Beisp. 195 gibt eine Übersichtstafel der Auflösungen des Dominantseptimen-Akkord in den Dreiklang der Tonika:

195.

The exercise consists of four systems of musical notation, each showing the resolution of a dominant seventh chord (V₇) into the tonic triad (I) in a major key. Each system has a treble and bass staff.

- System 1 (C major):** Labeled "C: V₇ I". It shows five measures of the C⁷ chord (F4, G4, B4, C5) resolving to the C major triad (C4, E4, G4). The bass line shows the resolution of the seventh (F4) to the third (E4) and the fifth (B4) to the root (C4).
- System 2 (C major):** Continues the resolution patterns for the C⁷ chord, showing different voice-leading possibilities.
- System 3 (A major):** Labeled "a: V₇ I". It shows five measures of the A⁷ chord (F#4, G#4, B4, C5) resolving to the A major triad (A4, C#4, E4). The bass line shows the resolution of the seventh (F#4) to the third (C#4) and the fifth (B4) to the root (A4).
- System 4 (A major):** Continues the resolution patterns for the A⁷ chord.

§ 28. Wenn der Dominantseptimen-Akkord aus dem Dominant-Dreiklange hervorgehend diesem nachfolgen soll, so bezeichnen wir

dies gemeinhin in der Art, dass wir genau angeben, welches Intervall des Dreiklangles die Septime anschlagen soll. Soll die Oktave des Grundtones vom Dreiklange schrittweise in die Septime geführt werden, so bezeichnen wir dies mit 8 7 über der Bassnote:

196.

C: V V₇ I V V₇ I a: V V₇ I V V₇ I

Soll die Quinte des Dreiklangles in die Septime springen, so schreiben wir 5 7:

197.

C: V₇ I V₇ I V₇ I a: V₇ I V₇ I

Auch die Terz des Dreiklangles kann sprungweise (meistentheils in der Richtung nach oben, seltener nach unten) in die Septime geführt werden; wir bezeichnen die Bassnote alsdann durch 3 7:

198.

C: V₇ I V₇ I a: V₇ I

Wir geben nunmehr nachstehend dem Schüler noch einige Beispiele der praktischen Anwendung des Dominantseptimen-Akkords im vierstimmigen Satze. Der Schüler ersieht aus dem zweiten Takte des Beisp. 199, dass der Septimen-Akkord in manchen Fällen notwendiger Weise sogar ohne die Quinte gegeben werden muss, damit fehlerhafte Fortschreitungen in Quinten-Parallelen vermieden werden. Wir müssen das fast immer thun, wenn der Dreiklang der vierten Stufe dem Dominantseptimen-Akkord vorangeht.

Beispiele.

199.

200.

NB.

NB.

auch so:

201.

202.

NB.

NB. Der Alt giebt hier mit *g* die Quinte des Dreiklangs der siebenten Stufe, welche aufwärts geführt werden kann.

203.

204.

NB.

NB. Wenn der Dreiklang der sechsten Stufe dem Dominantseptimen-Akkorde vorangeht, so muss der Dreiklang in diesem Falle sowohl in Moll als auch in Dür mit verdoppelter Terz gesetzt werden.

Aufgaben.

205. a.

b.

c.

d.

e.

f.

g.

h.

i.

k.

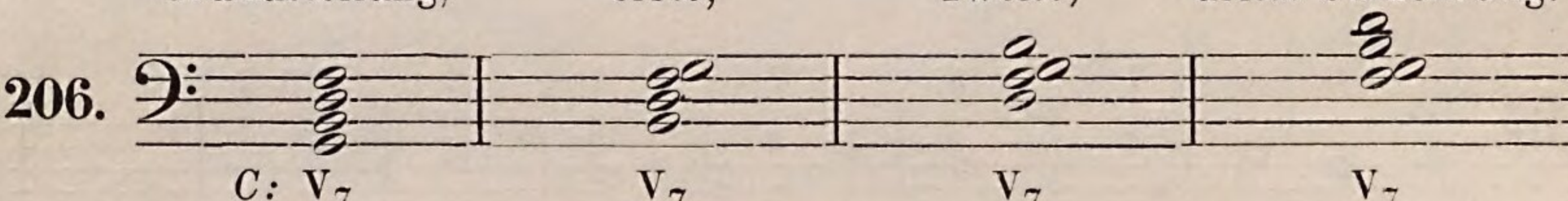
Der Schüler kann diese Aufgaben, nachdem er sie in der Original-Tonart gearbeitet hat, auch in die je einem halben oder ganzen Ton höher oder tiefer stehende Tonart transponieren, dabei auch gelegentlich die Stellung des ersten Akkordes verändern. Dies kann auch mit allen späterhin folgenden Aufgaben des Lehrbuchs versucht werden.

Sechstes Kapitel.

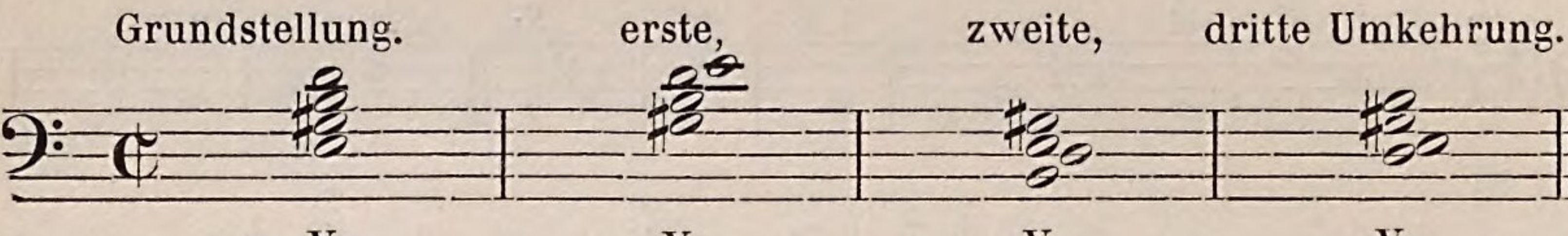
Die Umkehrungen des Dominantseptimen-Akkordes und deren Auflösungen.

§ 29. Entsprechend der Anzahl seiner Töne können wir den Dominantseptimen-Akkord ausser in seiner Grundstellung in drei Umkehrungen gebrauchen. Wir zeigen dies im folgenden Beispiele:

Grundstellung, erste, zweite, dritte Umkehrung.

206. 

Grundstellung. erste, zweite, dritte Umkehrung.



Die erste Umkehrung wird Terzquintsext-Akkord oder kurzweg Quintsextakkord genannt; bezeichnet wird er durch $\frac{6}{5}$ oder auch nur durch $\frac{6}{5}$ über der Bassnote. Da bei dieser Umkehrung die Terz des Akkordes im Basse liegt, und dieses Intervall der Leitton der Tonleiter ist, so muss nach dem Grundsatz, dass der Leitton in einer äussern Stimme stets eine Halbstufe aufwärts zu führen ist, die regelmässige Auflösung des Quintsext-Akkordes stets in die Grundstellung des Dreiklangs der Tonika erfolgen.

Bei dieser Auflösung der ersten Umkehrung des Septimenakkordes bleibt der in einer obern Stimme enthaltene Grundton des Stammakkordes in derselben Stimme liegen. Die andern Intervalle gehen nach den für die Auflösung der Grundstellung des Septimen-Akkordes gegebenen Regeln zu den Tönen des Dreiklangs über.

Natürliche Auflösungen des Terzquintsext-Akkordes.

207.

C: V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I

a: V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I

Ausnahmsweise kann die Auflösung des Quintsext-Akkordes dann, wenn der Grundton des Stammakkordes im Sopran liegt, auch so, wie Beisp. 208 zeigt, erfolgen:

C: V₇ I a: V₇ I

§ 30. Die zweite Umkehrung des Septimen-Akkordes wird der Terzquartsext-Akkord oder kurz der Terzquart-Akkord genannt. Die Bezeichnung über dem Basse wird durch $\frac{6}{4}$, in Dur meist nur durch $\frac{4}{3}$ gegeben. In Moll muss aber die Bezeichnung stets vollständig mit allen drei Ziffern gegeben werden, weil der Sexte des Basstones alsdann das chromatische Zeichen für die Erhöhung beigefügt werden muss. Wir schreiben demnach $\frac{6\sharp}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6\times}{4}$, je nach der Molltonart, in der wir uns befinden.

Da beim Terzquartsext-Akkorde die Quinte des Stammakkordes im Basse liegt, und dieses Intervall stufenweise auf- oder abwärts geführt werden kann, so ist die Auflösung in die Grundstellung wie

V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I

Nicht selten werden wir aus Rücksichten für eine gute ungezwungene Stimmführung Veranlassung haben, die folgenden Auflösungen zur Anwendung zu bringen:

211.

a. b.

C: V₇ I a: V₇ I C: V₇ I a: V₇ I

Wir bemerken zu 211 a, dass der Leitton in einer der Mittelstimmen hier sprungweise abwärts geführt werden darf (vergl. Beisp. 177) und dass die verdeckte Quinten-Parallele bei b hier durchaus nicht zu tadeln wäre, obschon die obere Stimme springt.

Nebeneinander stehende Doppelzahlen über einer Bassnote werden stets zwei verschiedene Akkorde anzeigen, z. B.:

212.

C: V V₇ II V₇ IV V₇ IV V₇ II V₇ a: II⁰ V₇ IV V₇ II⁰ V₇

Beispiele.

213.

214.

[illegible]

215.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains three measures of music, followed by a double bar line. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains three measures of music, followed by a double bar line. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains three measures of music. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains three measures of music. The music is written in a simple, folk-like style, with a focus on melody and harmony. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff in the first system.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B-flat4. The next measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The melody continues with a quarter note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The final measure of the excerpt shows a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The score is written in a simple, clear style with black ink on a white background.

216.

210.

3/2

Op. 10, No. 1

217.

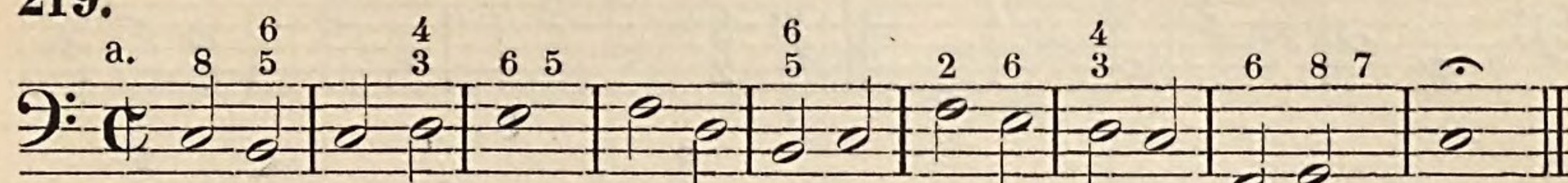
218.

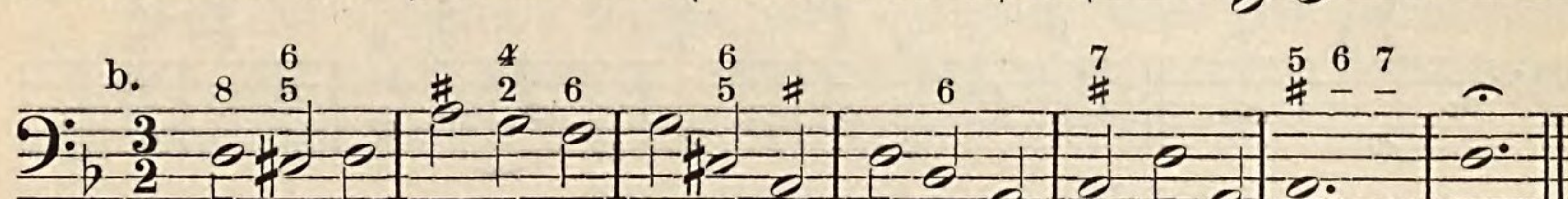
218.

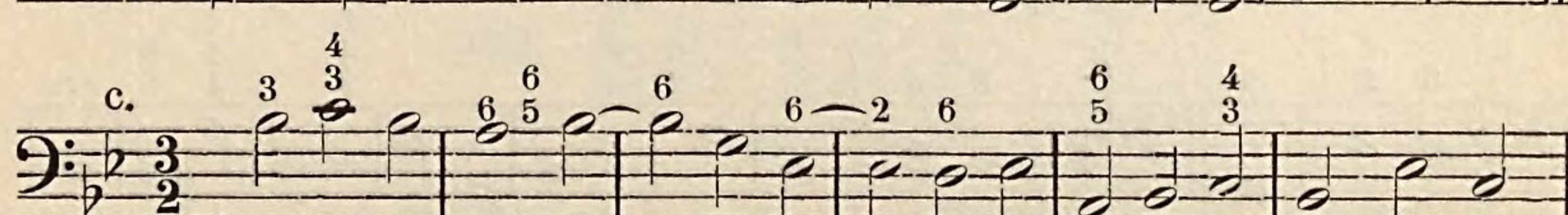
This musical score is for a piece numbered 218. It is written for two staves, treble and bass, in a key signature of one flat (B-flat) and common time (C). The treble staff contains a series of complex chords, many of which are marked with a '2' indicating a second inversion. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with single notes and dyads. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

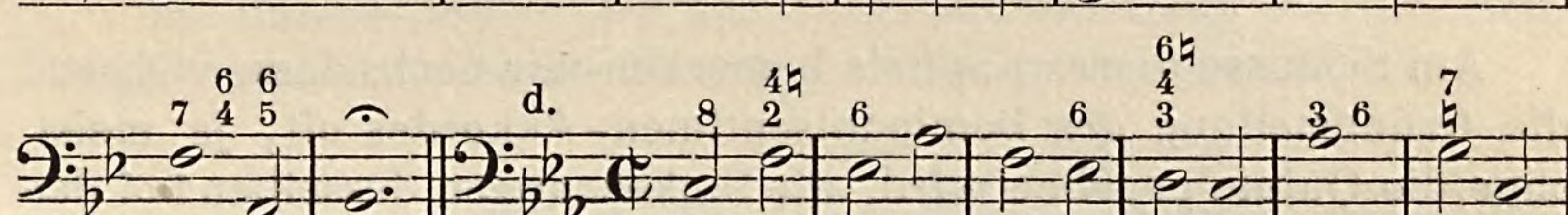
Aufgaben.

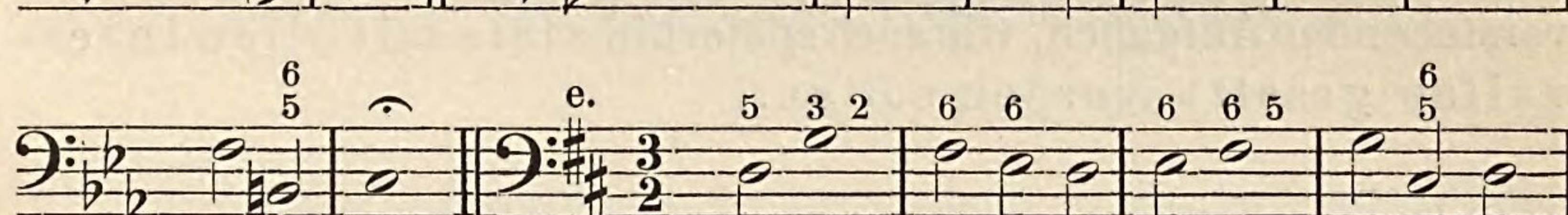
219.

a. 

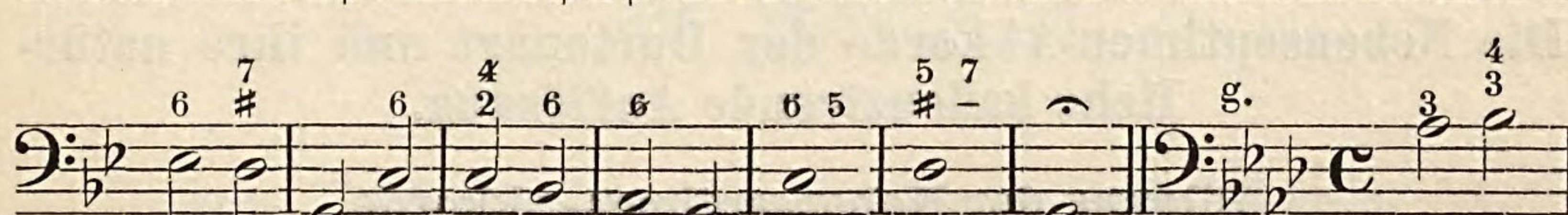
b. 

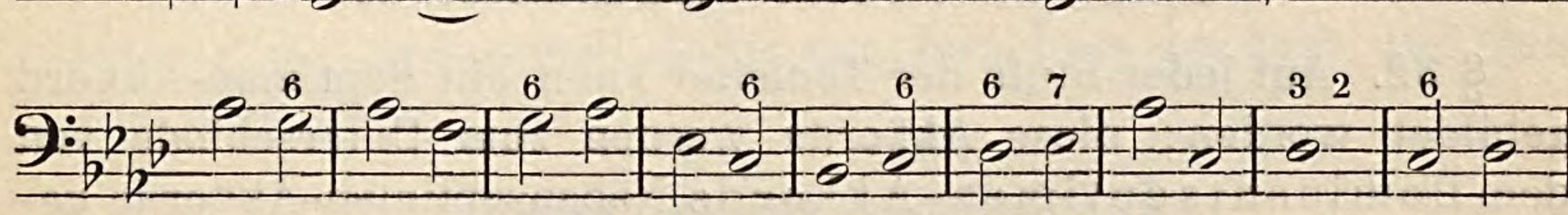
c. 

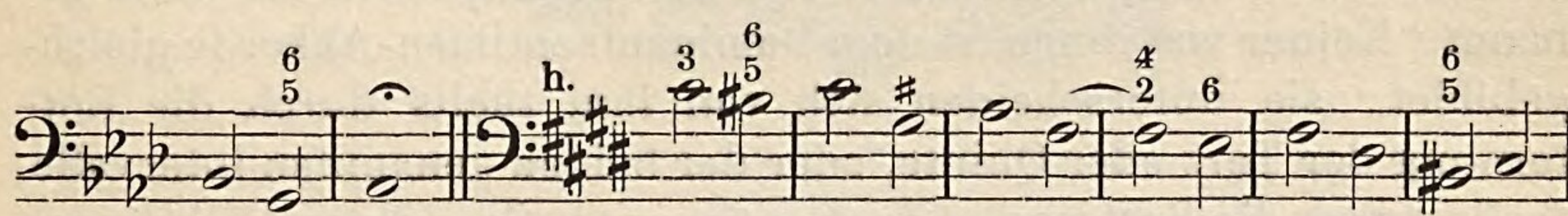
d. 

e. 

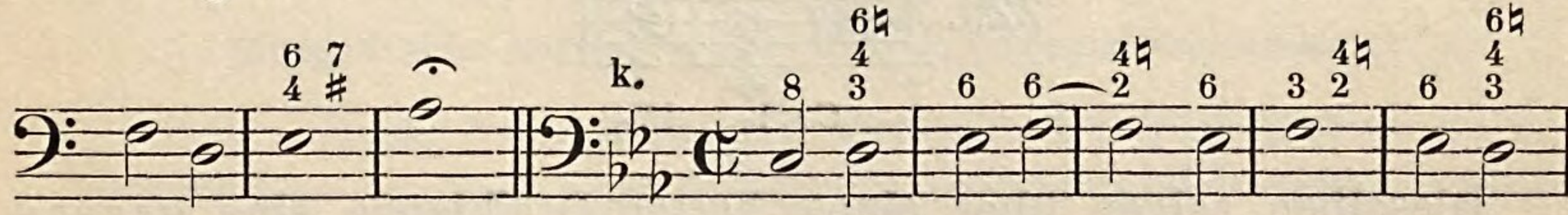
f. 

g. 

h. 

i. 

k. 

l. 

Am Schlusse dieses Kapitels bemerken wir noch, dass, während die Grundstellung des Dominantseptimen-Akkordes oft, ja meist, ohne die Quinte gegeben wird, alle Umkehrungen desselben bei den vorstehenden Aufgaben, wie auch späterhin stets mit allen Intervallen gesetzt werden sollen.

Siebentes Kapitel.

Die Nebenseptimen-Akkorde der Durtonart und ihre natürliche kadenzirende Auflösung.

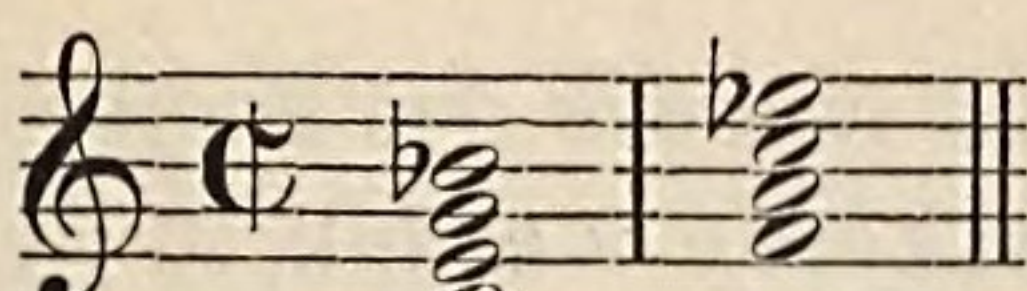
Bildung der Nebenseptimen-Akkorde.

§ 32. Auf jeder Stufe der Tonleiter kann ein Septimen-Akkord gebildet werden; diese Akkorde werden zum Unterschiede von dem Dominantseptimen-Akkorde Nebenseptimen-Akkorde genannt. Keiner von ihnen ist dem Dominantseptimen-Akkorde gleichgebildet; sie unterscheiden sich von ihm theils durch die Entfernung der Terz oder Quinte, oder der beiden genannten Intervalle, theils durch die Entfernung der Septime vom Grundtone. Wir finden in der Durtonleiter die Nebenseptimen-Akkorde der ersten und vierten Stufe:

220.

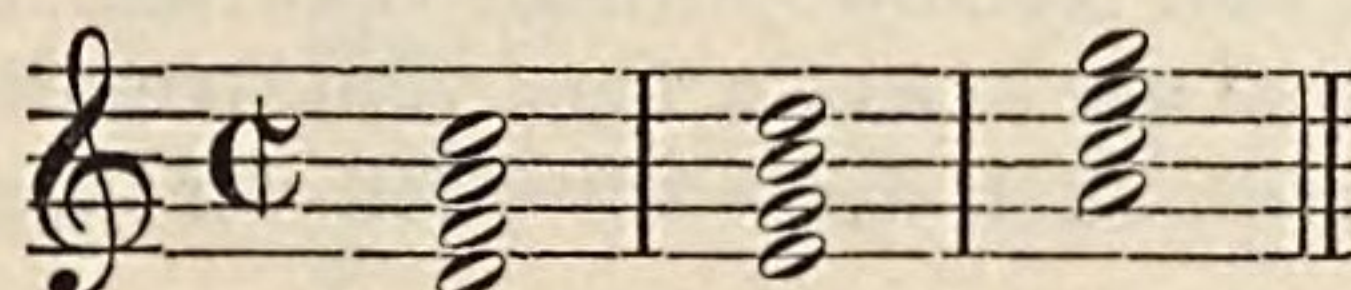
C: I₇ IV₇

Dieselben zeigen über einem harten Dreiklange eine grosse Septime und unterscheiden sich dadurch von den Dominantseptimen-Akkorden in *F*-dur und *B*-dur (*f*-moll und *b*-moll), welche über den gleichen harten Dreiklängen eine kleine Septime haben:

221. 

F: V₇ B: V₇
f: V₇ b: V₇

Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durtonleiter finden wir Nebenseptimen-Akkorde mit weichem Dreiklange und kleiner Septime:

222. 

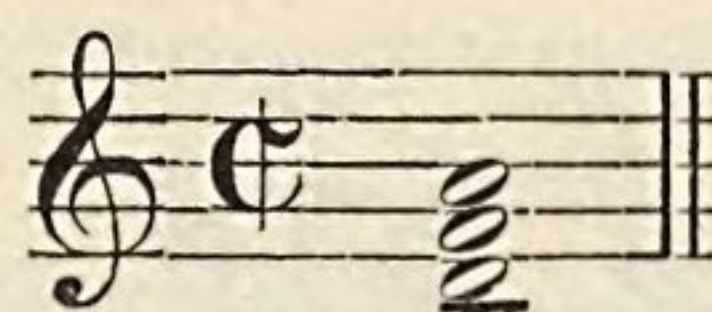
C: II₇ III₇ VI₇

Sie unterscheiden sich durch den Molldreiklang von den Hauptseptimen-Akkorden der Tonarten von G, g, A, a und D, d:

223. 

G: V₇ A: V₇ D: V₇
g: V₇ a: V₇ d: V₇

Auf der siebenten Stufe der Durtonleiter finden wir einen Nebenseptimen-Akkord mit vermindertem Dreiklange und kleiner Septime:

224. 

C: VII⁰₇

Dieser unterscheidet sich vom Hauptseptimen-Akkorde der Tonarten E-dur und e-moll durch das Verhältniß der Terz und Quinte zum Grundtone:

225. 

E: V₇ C: VII⁰₇
e: V₇

Der Schüler ersieht aus den Beispielen 221, 223 und 225, dass Septimen-Akkorde mit hartem Dreiklange und kleiner Septime stets Dominantseptimen-Akkorde sind.

Natürliche Auflösung der Nebenseptimen-Akkorde.

§ 33. Jeder Nebenseptimen-Akkord der Durtonleiter wird bei natürlicher regelmässiger Auflösung kadenzierend in den eine Quarte höher oder, was dasselbe sagt, in den eine Quinte tiefer liegenden Dreiklang geführt werden. Die Fortschreitung der einzelnen Intervalle des Nebenseptimen-Akkordes zu denen des Dreiklangs erfolgt

nach denselben Regeln wie die des Hauptseptimen-Akkordes. Auch die Nebenseptimen-Akkorde werden in der Grundstellung meist ohne die Quinte gegeben werden; die Auflösung wird alsdann den Dreiklang vollständig mit allen Intervallen ergeben.

Wenn wir einen Nebenseptimen-Akkord ohne Quinte geben, so werden wir auch hier — wie bei dem Hauptseptimen-Akkorde stets — in den allermeisten Fällen den Grundton des Akkordes in einer der Oberstimmen verdoppeln. Da jedoch bei den Nebenseptimen-Akkorden die Terz nicht Leitton der Tonleiter ist, und zumal als kleine Terz vom Grundtone nie Leitton-Charakter annehmen kann, so kann auch diese zuweilen verdoppelt werden, z. B.:

226.

C: I II₇ V I₇ IV V₇ I

Bei der im nächsten Kapitel zu behandelnden Verbindung der Septimen-Akkorde unter einander kann auch der Fall eintreten, dass selbst die Septime, sogar die Dominantseptime verdoppelt wird, z. B.:

227.

C: I II₇ V₇ I II I V I

In dem bei NB. gezeigten Falle wird die in der höchsten Stimme liegende Septime stets regelmässig abwärts, die darunter liegende, unregelmässig bei einer kadenzirenden Auflösung zu führen sein. Bleibt bei unregelmässiger, nicht kadenzirender Auflösung eine Septime liegen, so verliert sie im nächsten Akkorde den Charakter als Septime, da sie ein anderes Intervall eines neuen Akkordes wird, und kann danach beliebig weiter geführt werden, z. B.:

228.

C: I II₇ V₇ IV V I

Selbst wenn die Septime eines Nebenseptimen-Akkordes Leitton der Tonleiter ist, kann sie unter Umständen verdoppelt werden; aber auch dann wird bei kadenzirender Auflösung die Septime der obersten Stimme schrittweise abwärts zu führen sein, wie die folgenden, durchaus korrekten Verbindungen zeigen:

229.

C: I V I₇ IV V V₇ I C: I V I₇ IV₇ V V₇ I

Alle diese und noch andere ausnahmsweise vorkommenden Führungen der Septime — wie auch anderer Intervalle der Septimen-Akkorde — wird der Schüler späterhin genau kennen lernen und die Erklärung für derartige Ausnahmen erhalten. Sie ändern aber nichts an dem Grundsatz, die Septime stets eine Stufe abwärts zu führen, wenn nicht besondere Gründe für eine andere Stimmführung vorhanden sind. Vorab müssen wir bei unsern nächsten Übungen streng an diesem Grundsatz festhalten; wir werden daher auch bei den Nebenseptimen-Akkorden die Septime stets abwärts führen und kein anderes Intervall als den Grundton des Septimen-Akkordes verdoppeln.

Bezeichnet werden die Nebenseptimen-Akkorde, je nachdem sie einen harten, weichen oder verminderten Dreiklang enthalten, in den Dreiklängen entsprechender Weise mit römischen Zahlen unter dem Basse und angehängter kleiner arabischer 7, mit grossen arabischen Ziffern $\begin{smallmatrix} 7 & 7 & 7 & 8 \\ 3 & 5 & 7 \\ & 3 & 3 \end{smallmatrix}$ über demselben; die Ziffer genügt in den meisten Fällen, wie Beisp. 230 zeigt:

230.

C: I₇ II₇ III₇ IV₇ VI₇ VII⁰₇

Wir zeigen nunmehr die kadenzirenden Auflösungen der Nebenseptimen-Akkorde in die betreffenden Dreiklänge:

231.

C: I₇ IV I₇ IV I₇ IV I₇ IV I₇ IV I₇ IV I₇ IV

schlecht wegen der verdeckten Quinten-Parallele durch zwei springende Stimmen.

sehr schlecht.

Mit weggelassener Quinte und verdoppeltem Grundtone.

gut, gut, gut.

I₇ IV I₇ IV I₇ IV

232.

gut, nicht gut wegen dopp. Leitt., leidlich gut, nicht gut,

II₇ V II₇ V II₇ V II₇ V

schlecht, schlecht, nicht zu tadeln, gut.

II₇ V II₇ V II₇ V II₇ V

233.

gut, gut, gut, gut,

III₇ VI III₇ VI III₇ VI III₇ VI

gut, nicht zu tadeln, gut, nicht gut,

III₇ VI III₇ VI III₇ VI III₇ VI

schlecht, sehr schlecht, nicht zu tadeln.

III₇ VI III₇ VI III₇ VI

Eine kadenzirende Auflösung des Septimen-Akkordes der vierten Stufe in den Dreiklang der siebenten Stufe wird selten vorkommen und meist unangenehme Wirkung machen. Wir müssen zunächst auf den unvermeidlichen Übelstand aufmerksam machen, dass bei dieser Fortführung der Leitton im Dreiklange der siebenten Stufe jederzeit verdoppelt werden muss; dieser Akkord wird dadurch sehr hart klingen:

selten, selten, zuweilen, leidlich gut, schlecht.

234.

C: IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰

Aufwärts kann der Grundton des Septimen-Akkordes hier niemals geführt werden, weil er alsdann einen übermässigen Quartsprung nach oben machen müsste und bei der Verbindung von zwei verschiedenen Akkorden alle übermässigen Intervalle aufwärts springend verboten sind. (Vergl. § 26 Beisp. 183.)

Die alten Theoretiker verboten den übermässigen Quart- und verminderten Quintsprung bei der Verbindung zweier Akkorde in jeder Richtung, nach oben wie nach unten. Die Entfernung zwischen den beregten Intervallen beträgt drei ganze Töne; man nannte dies einen Dreiton (Tritonus) und verbot jedes derartige Intervall als unsänglich. Dies ist jedoch nur bei der übermässigen Quarte in der Richtung nach oben der Fall, denn selbst bei der Verbindung von zwei verschiedenen Akkorden ist die übermässige Quarte in der Richtung nach unten leicht zu treffen und sicher und rein zu intoniren, z. B.:

235.

F: III V₇

Die verminderte Quinte wird bei der Verbindung zweier Akkorde meist in jeder Richtung leicht zu intoniren sein, z. B.:

236.

C: II V₇ I II V I

oder in der Richtung nach oben:

237.

C: III V₇ III V₇ I V II III V₇ I

Innerhalb desselben Akkordes sind die beregten Intervalle stets leicht zu treffen und darum auch nicht zu verbieten, z. B.:

238.

C: V₇ F: V₇

Den übermässigen Sekundschrift, die übermässige Quinte und Sexte müssen wir aber bei unsern Übungen im vierstimmigen Satze der Harmonielehre nach jeder Richtung hin, auch wenn sie als Bestandtheile derselben Harmonie innerhalb dieser liegen, sorgfältig vermeiden, da sie tatsächlich schwer zu treffen sind und beim Chorgesange selbst von vortrefflichen Gesangskräften kaum, oder doch nur nach vieler Übung, ganz rein und scharf intonirt werden.

Wir werden daher die folgenden Fortschreitungen gar nicht anwenden:

239.

C: IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰ IV₇ VII⁰

Die sprungweise Parallel-Bewegung zweier Stimmen, wie dies in den beiden letzten Takten von Beisp. 239 der Fall ist, macht sehr schlechte Wirkung und muss deshalb jederzeit vermieden werden.

Die kadenzirende Auflösung des Septimen-Akkordes der sechsten Stufe in den Dreiklang der zweiten ist brauchbar und kommt häufig vor:

240.

gut, gut, gut, gut, gut,

C: VI₇ II VI₇ II VI₇ II VI₇ II VI₇ II

schlecht,

nicht zu empfehlen wegen unnöthiger Parallel-Bewegung d. äusseren Stimmen.

VI₇ II VI₇ II VI₇ II

Der Septimen-Akkord der siebenten Stufe in Dur gestattet uns eine zweifache Art der Auflösung. Wir können ihn sowohl kadenzirend in den Dreiklang der dritten Stufe, als auch in den Dreiklang der Tonika auflösen. Die erstere Art der Fortführung ist aber die seltenere, viel weniger oft vorkommende. Wir zeigen sie in Beisp. 241:

241.

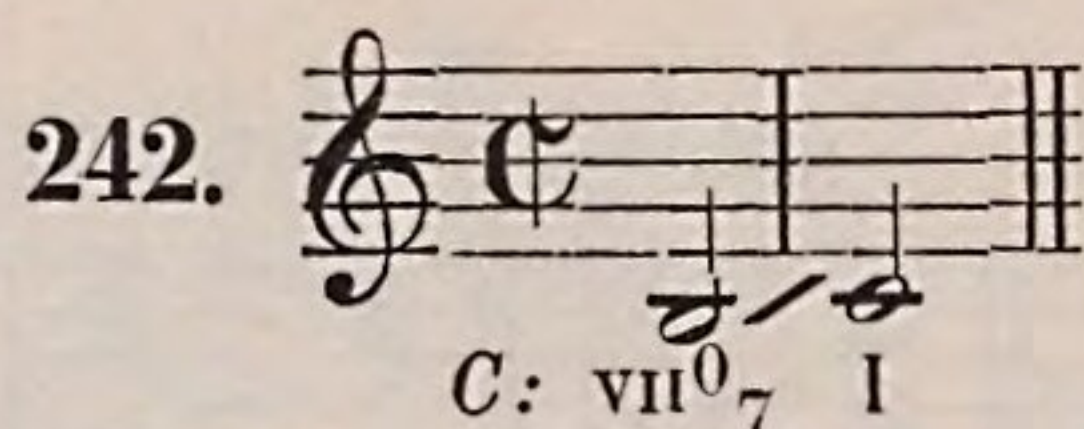
nicht zu empfehlen, schlecht, schlecht.

C: VII⁰₇ III VII⁰₇ III VII⁰₇ III VII⁰₇ III VII⁰₇ III VII⁰₇ III

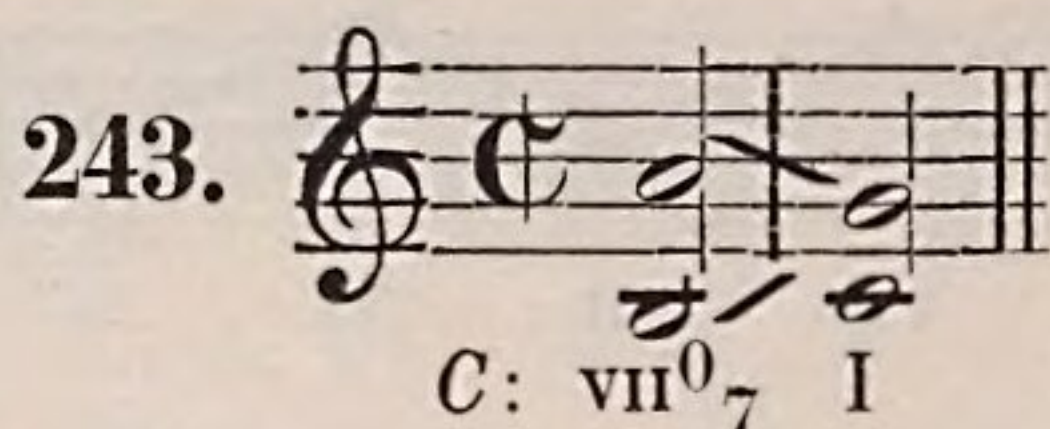
Die andere, ungleich häufiger vorkommende Auflösung des Septimen-Akkordes der siebenten Stufe in den Dreiklang der Tonika, gründet sich auf den natürlichen Zug des Leittones, der hier Grundton

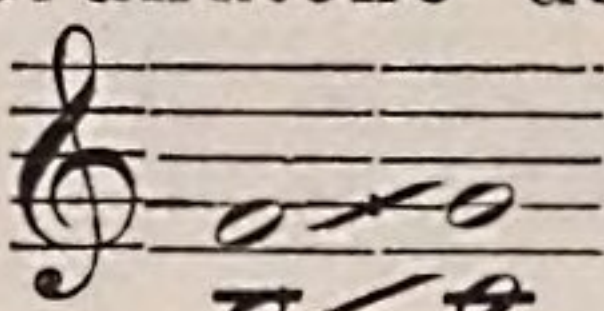
des Akkordes ist, in die Oktave des Grundtones. Die Bedingungen für die Auflösung des beregten Akkordes in den Dreiklang der Tonika der Durtonleiter sind:

- a. Der Grundton des Septimen-Akkordes wird eine kleine Halbstufe aufwärts geführt:

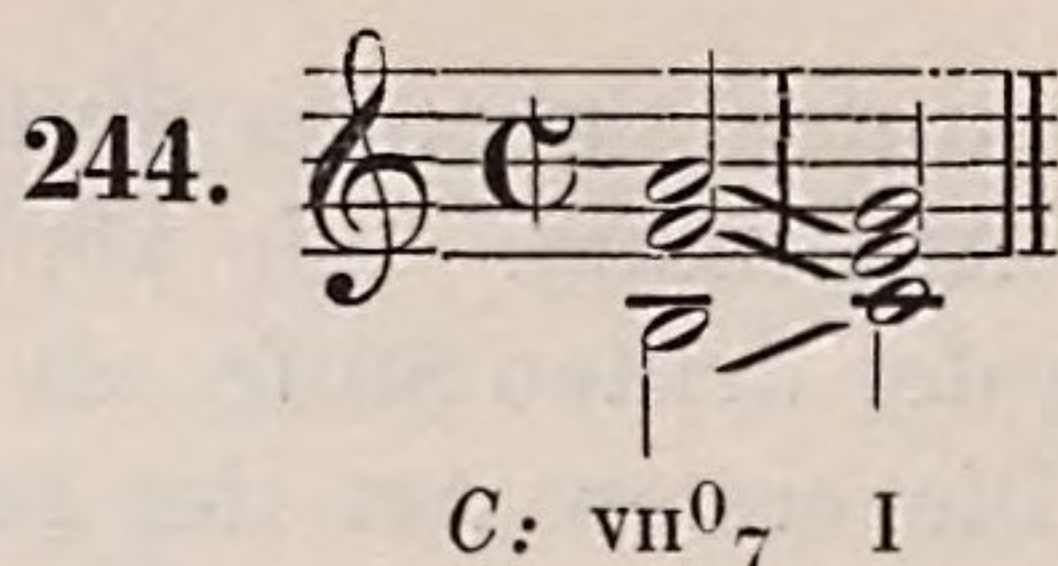


- b. Die Septime geht eine Ganztonstufe abwärts:

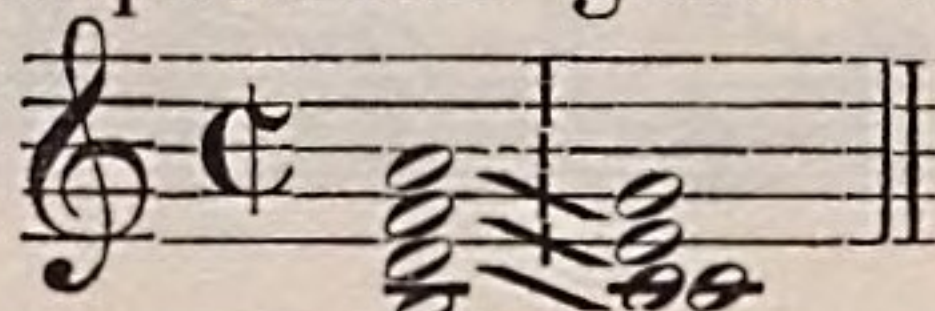


- c. Die Quinte muss stets abwärts geführt werden; sie kann nicht mit dem Grundtone des Akkordes parallel in Quinten aufwärts gehen , weil die Folge einer verminderten und einer reinen Quinte in der Richtung nach oben

zumal in den äusseren Stimmen oder zwischen einer äusseren und einer Mittelstimme stets schlechte Wirkung machen wird und deshalb verboten ist:



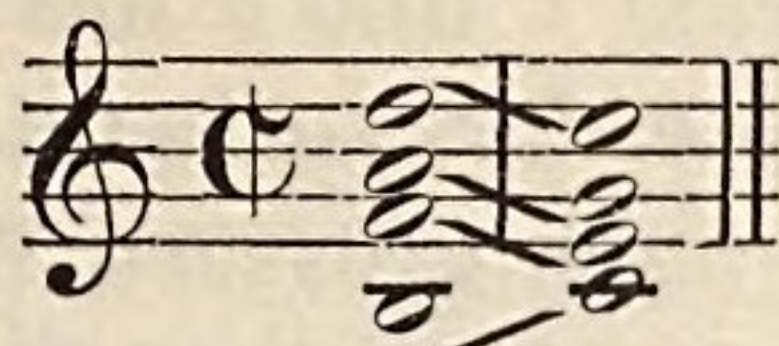
- d. Die Terz muss stufenweise aufwärts geführt werden, wenn sie zur Septime eine reine Quinte bildet, da sie, gleichzeitig mit der Septime stufenweise abwärts geführt, mit dieser in reiner Quintenparallele gehen würde. Darum dürfen wir die

Fortführung  trotz der Gegenbewegung des Basses nicht schreiben:

- e. Die Auflösung muss derart erfolgen, dass die Terz im Dreiklange der Tonika verdoppelt wird:



- f. Steht jedoch die Terz oberhalb der Septime, zu ihr eine Quarte bildend, so können wir sie auch stufenweise abwärts führen:

246. 

C: VII⁰₇ I

Die Vorbereitung der Septimen der Nebenseptimen-Akkorde.

§ 34. Alle Septimen, insbesondere die grossen, sind Dissonanzen und bedürfen vor ihrem Eintreten der Vorbereitung; nur die Septime des Dominantseptimen-Akkordes und die des Septimen-Akkordes der siebenten Stufe dürfen in den meisten Fällen frei eintreten. Die Bedingungen dafür werden wir weiter unten anführen.

Vorbereitet nannten wir einen Ton, wenn derselbe als Intervall eines vorangegangenen Akkordes in derselben Stimme gebunden liegen bleibend im nächsten Akkorde erscheint (vergl. § 23). Darum können sowohl die konsonirenden wie dissonirenden Intervalle der Dreiklänge, die übermässige und verminderte Quinte, als auch die Septimen der Septimen-Akkorde als Vorbereitung für eine Dissonanz dienen.

Vorbereitung durch Intervalle des Dreiklangs und des Septimen-Akkordes.

247. 

Durch die Oktave des Grundtones, durch die Terz, durch die reine Quinte,

durch die übermässige Quinte, durch die verminderte Quinte des Stammakkordes.

C: I II₇ V₇ I IV₇ VII⁰₇ I VI₇ II

a: III' I₇ C: VII⁰ V₇

Der Schüler ersieht aus Beisp. 247, dass auch Verbindungen der Septimen-Akkorde unter einander vorkommen; Näheres darüber im folgenden Kapitel.

Dass die Vorbereitung ebensowohl auf dem schwachen, wie auf dem guten Takttheile erfolgen kann, sehen wir aus Takt 2 und 4 des Beispiels 247 und aus Takt 1 und 3 des Beispiels 248. In Beisp. 247 ist die vorbereitende Note der vorbereiteten an Werth gleich. Die Vorbereitung darf aber auch grössern Werth als die darauf folgende Note besitzen, wie Beisp. 248 zeigt:

248.

C: I IV₇ II IV I II₇ VII⁰ II VII⁰

Es braucht auch nicht immer die Septime selbst vorbereitet zu werden. Dies ist dann nicht nöthig, wenn sie aus der Oktave des Grundtones vom Dreiklange nachschlägt, oder dem im Basse liegenden Grundtone schrittweise folgt, z. B.:

249.

C: I I₇ IV I I₇ VI

Die kleine Septime darf auch sprungweise aus einem Tone des ihr zu grundliegenden Dreiklangs eintreten:

250.

C: II II₇ V VII⁰ VII⁰₇ I V V₇ I

Anmerkung. Der Schüler ersieht aus den Beispielen 249 und 250, dass auch die Umkehrungen der Nebenseptimen-Akkorde zur Anwendung kommen; Näheres darüber im folgenden Kapitel.

Die Septime des Dominant-Septimen-Akkordes kann unvorbereitet stets schritt- oder sprungweise in Gegenbewegung gegen den Grundton des Akkordes frei eintreten:

251.

C: VI V₇ I II V₇ I IV V₇ I

Die Vorbereitung des Akkordes kann auch durch den Grundton gegeben werden:

252.

C: I V₇ I V₇ I V₇ I V₇

Die Septime des Akkordes der siebenten Stufe kann jederzeit frei eintreten. Es ist aber dabei stets vorzuziehen, dass Grundton und Septime in Gegenbewegung eintreten. Zu berücksichtigen ist ferner, dass man, falls der vorhergehende Akkord dies gestattet, gutthun wird, auch die Septimen der Akkorde der zweiten und siebenten Stufe vorzubereiten.

253.

C: I VII⁰₇ I I VII⁰₇ I I VII⁰₇ I

Beispiele.

254.

255.

256.

257.

258.

Aufgaben.

259. a

b.

c.

Five musical staves labeled d, e, f, g, and b, each showing a sequence of chords and intervals. Staff d is in 3/2 time, key of B-flat. Staff e is in common time, key of D major. Staff f is in common time, key of B-flat. Staff g is in 3/2 time, key of D major. Staff b is in common time, key of B-flat. Numerical figures (7, 6, 5, 8, 7, etc.) are placed above the notes to indicate specific intervals or fingerings.

Achtes Kapitel.

Die kadenzirende Verbindung der Septimen-Akkorde in Dur unter einander, ihre Umkehrungen und deren Verbindungen.

§ 35. Die kadenzirenden Verbindungen der Nebenseptimen-Akkorde mit Dreiklängen kommen seltener vor, als die Verbindungen der Septimen-Akkorde unter einander. Geschieht dies kadenzirend von Grundstellung zu Grundstellung, so wird die Terz des ersten Akkordes die Vorbereitung für die Septime des nachfolgenden ergeben. Da die Septime abwärts geführt werden muss, so erscheint, wenn der erste Akkord mit allen Intervallen gesetzt war, der zweite ohne die Quinte, entweder mit verdoppelter Terz oder besser mit verdoppeltem Grundton:

260.

Two systems of musical notation showing chord progressions in C major. The first system, labeled "auch mit verd. Terz.", shows a progression of chords: C: I, V, III₇, VI₇. The second system, labeled "nicht gut.", shows a progression: I, V, III₇, VI₇. Below the staves, the chords are identified as C: I, V, III₇, VI₇, I, V, III₇, VI₇, IV, II₇, V₇.

Folgen in einer Sequenz mehrere Septimen-Akkorde kadenzierend in der Grundstellung auf einander, so muss in je einem derselben abwechselnd die Quinte ausfallen:

261. NB.

C: I IV₇ VII⁰₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I₇ IV₇ VII⁰₇ I — V I

Die Verdoppelung des Leittones bei NB. ist hier nicht zu tadeln. Man kann dieselben Akkorde auch so geben, dass im ersten Septimen-Akkorde die Quinte fehlt, alsdann wird der zweite vollständig sein, und so entsprechend weiter, z. B.:

262.

C: I IV₇ VII⁰₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I₇ IV VII⁰₇ I — V I

Die Umkehrungen der Nebenseptimen-Akkorde.

§ 36. Alle Umkehrungen der Nebenseptimen-Akkorde der Dur-tonleiter kommen in der Praxis vor. Diese werden in derselben Weise wie die des Dominantseptimen-Akkordes gebildet. Die Umkehrungen sollen auch hier stets alle Intervalle des Akkordes aufweisen. Bei kadenzirender Auflösung derselben in Dreiklänge oder Septimen-Akkorde werden sie den nachfolgenden Akkord, gleichviel ob derselbe in Grundstellung oder in Umkehrung erscheint, gleichfalls mit allen Intervallen geben. Auch die Grundstellung eines Septimen-Akkordes wird, wenn sie kadenzierend in die Umkehrung eines anderen Akkordes aufgelöst wird, die letztere stets mit allen Intervallen erscheinen lassen, z. B.:

263.

C: I₇ IV II₇ V III₇ VI I₇ IV₇ II₇ V₇ III₇ VI₇

Es folgen nunmehr einige kadenzirende Auflösungen der Umkehrungen von Septimen-Akkorden in Dreiklänge und Septimen-Akkorde.

Kadenzirende Auflösungen in den Dreiklang.

264.

C: I₇ IV I₇ IV I₇ IV I₇ IV

Kadenzirende Auflösungen in den Septimen-Akkord.

II₇ V₇ II₇ V₇ II₇ V V₇ I₇ V₇ I₇

V₇ I₇ VII⁰₇ III₇ VII⁰₇ III₇ VII⁰₇ III₇

u. s. w.

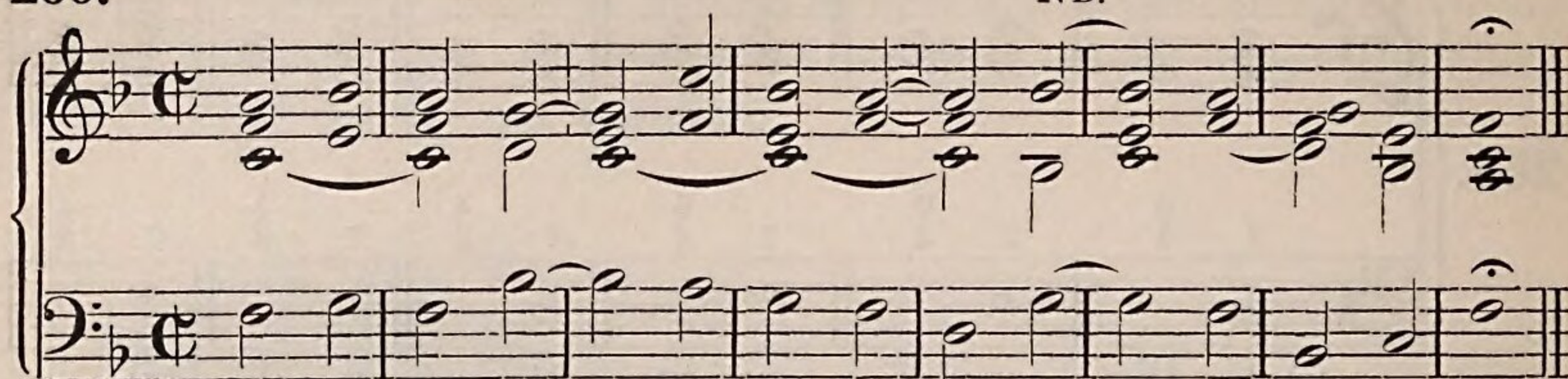
265. Beispiele.

C: I II₇ V₇ I IV — VII⁰₇ III₇ VI₇ II V₇ I II₇ V V₇ I



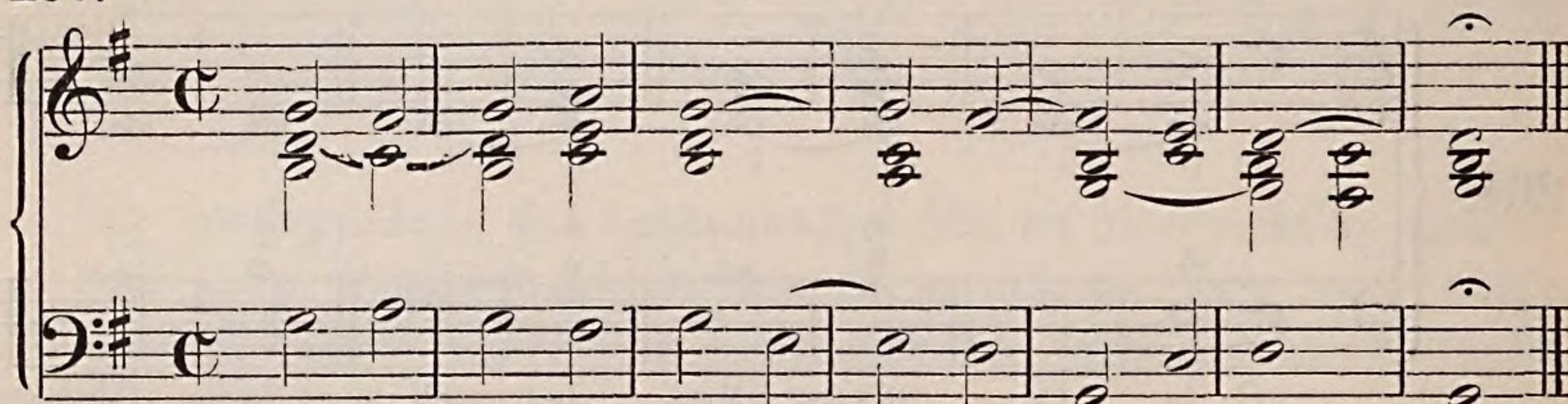
266.

NB.

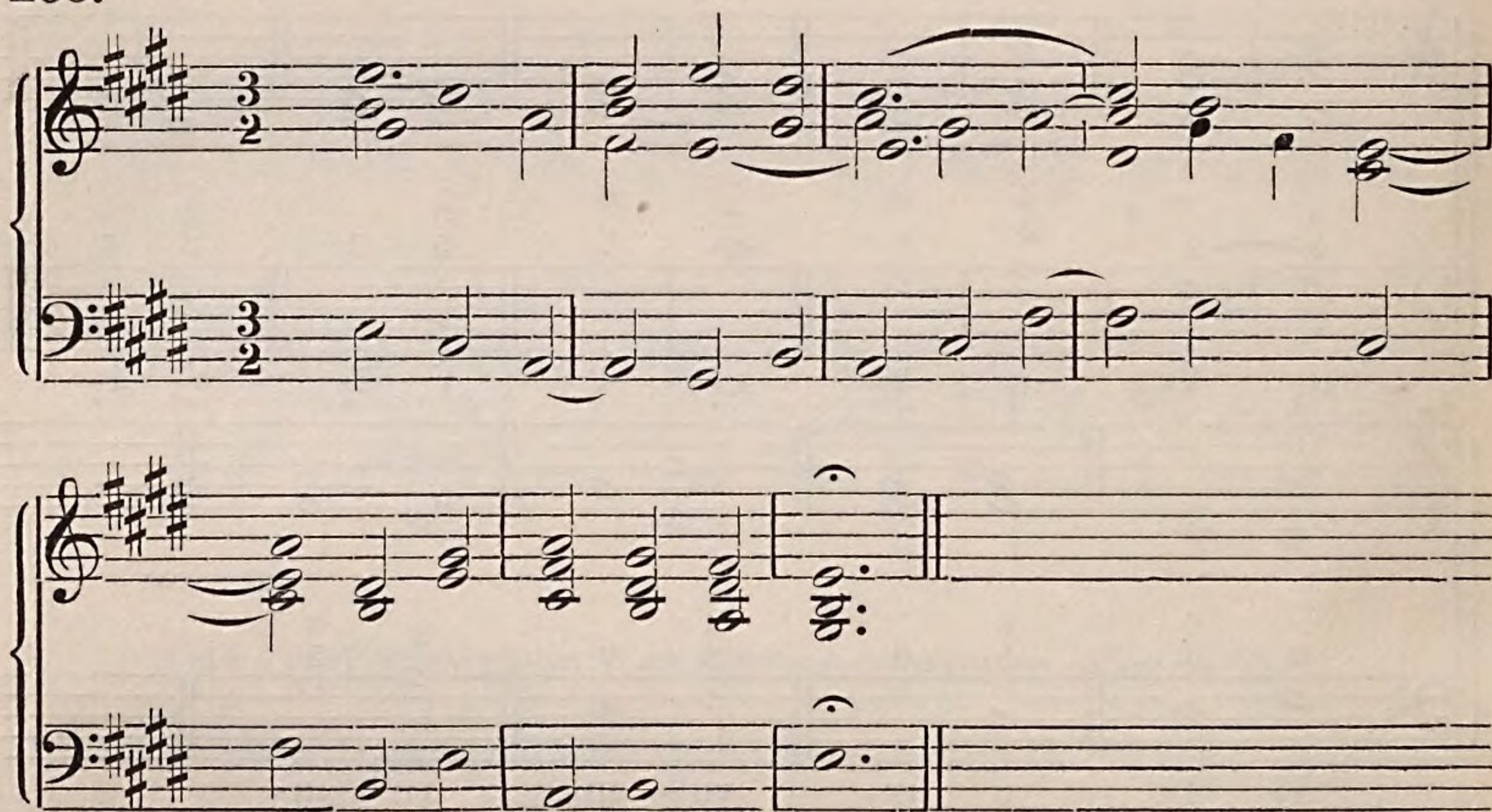


NB. Der Nebenseptimen-Akkord kann hier auch ohne die Quinte mit verdoppelter Terz gegeben werden. Die Nebenseptimen-Akkorde können in der Grundstellung die Verdoppelung der Terz meist ertragen.

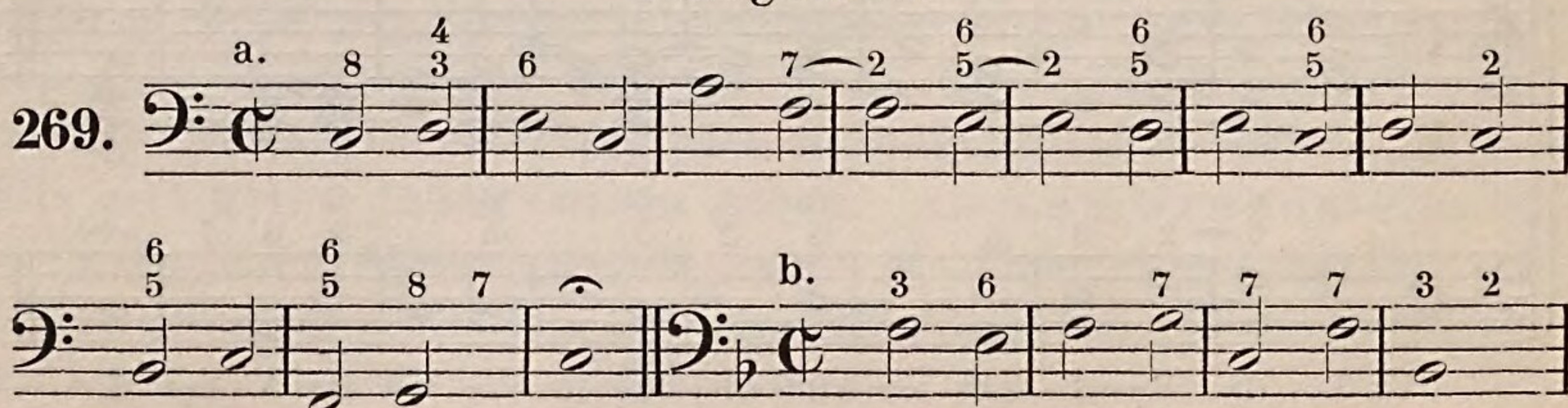
267.



268.



Aufgaben.



The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 11 measures. The first four measures are in 6/8 time, with fingerings 6, 6, 6/4, 2, and 6/5 indicated above the notes. The fifth measure is a whole note rest. The sixth measure is a double bar line. The seventh measure is a common time signature 'C.' with a key signature change to one sharp (F#). The eighth, ninth, and tenth measures are in 3/8 time, with fingerings 3, 7, 7, and 7 indicated above the notes. The eleventh measure is a whole note rest with a fingering of 5 indicated above it.

The musical notation for the bass line of 'The Bird Song' is shown on a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests. Above the staff, there are several numbers: 2, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 7, d., 6, 3, 2. These numbers likely represent fingerings or other performance instructions. The piece concludes with a double bar line.

[illegible]

6 5 6 5 6 4 - 5 3

f. 3 6 6 4 5 - 2 6

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of two measures. The first measure contains six notes with fingerings 6, 4, 6, 7, 7, 5, and a fermata over the final note. The second measure contains four notes with fingerings 8, 7, g., and 6, followed by a double bar line.

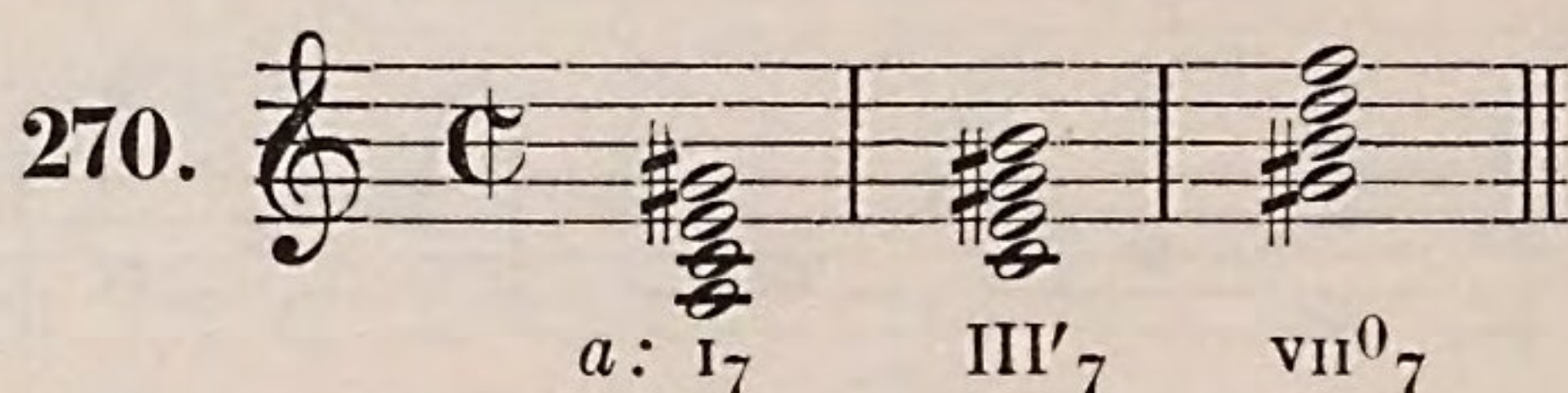
Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth notes with fingerings: 6, 2, 6, 2, 6, 5, 2, 5, 7, and a final half note with a fermata.

i. 8 4 3 6 5 7 7 7 7 7 4 3 6 7 7 7

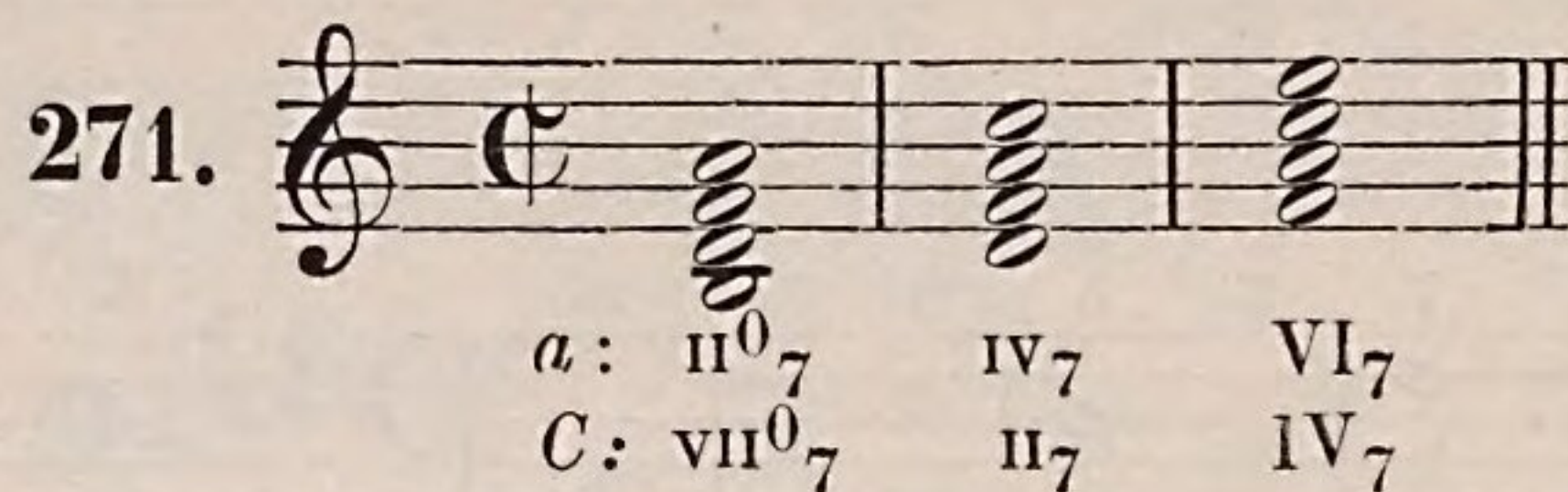
Neuntes Kapitel.

**Die Nebenseptimen-Akkorde der Molltonart
und ihre Umkehrungen.****Die Bildung der Nebenseptimen-Akkorde in Moll.**

§ 37. Die Gruppe der Nebenseptimen-Akkorde zeigt uns drei neue Formen. Wir finden auf der ersten Stufe einen weichen Dreiklang mit grosser Septime, auf der dritten den übermässigen Dreiklang mit grosser Septime und auf der siebenten Stufe einen verminderten Dreiklang mit verminderter Septime:



Die auf der zweiten, vierten und sechsten Stufe der Molltonleiter gleichen denen der siebenten, zweiten und vierten Stufe in Dur.



Von diesen sechs Akkorden werden in der Praxis des Satzes zumeist nur die der zweiten und siebenten Stufe zur Anwendung kommen. Den Septimen-Akkord der ersten Stufe müssen wir vorab ganz ausser Betracht lassen, da er eine regelmässige Auflösung mit stufenweise abwärts gehender Septime des übermässigen Sekundschritts halber niemals zulässt. *)

Die kadenzirenden Auflösungen der Nebenseptimen-Akkorde.

§ 38. Der sehr häufig vorkommende Septimen-Akkord der zweiten Stufe gleicht zwar in Moll in seiner Bildung dem der siebenten Stufe in Dur. Wir müssen aber doch den Unterschied ins Auge fassen, dass der Akkord in Moll nicht den Leitton als Grundton hat; er gestattet daher nur eine regelrechte, und zwar die kadenzirende Auflösung. Bei dieser müssen wir die Quinte des Akkordes

*) Wir kommen späterhin auf diesen Akkord zurück.

stets abwärts führen, da sie den übermässigen Sekundschrift nach oben nicht machen darf:

272. In den Dreiklang der Dominante.

a: II^0_7 V II^0_7 V II^0_7 V II^0_7 V II^0_7 V II^0_7 V

In den Dominantseptimen-Akkord. Weite Lage.

II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇ II^0_7 V₇

Der Septimen-Akkord der dritten Stufe gestattet gleichfalls eine kadenzirende Auflösung,*) jedoch mit der Beschränkung, dass seine Quinte, da sie den übermässigen Sekundschrift nach unten nicht machen darf, überdies auch Leitton ist, jederzeit stufenweise aufwärts geführt werden muss:

273. In den Dreiklang der sechsten Stufe. In den Septimen-Akkord. VI.

a: III'_7 VI III'_7 VI III'_7 VI III'_7 VI₇ III'_7 VI₇ III'_7 VI₇

Eine kadenzirende Auflösung des Septimen-Akkordes der vierten Stufe in den Dreiklang der siebenten ist ohne fehlerhafte

*) Wir werden späterhin diesen Akkord mit dem Septimen-Akkorde der ersten Stufe in Dur mit alterirter Quinte identisch finden; er wird auch in Dur zur Verwendung kommen.

Stimmführung nicht möglich und kommt deshalb im reinen Satze nicht vor. Eine kadenzirende Verbindung der Septimen-Akkorde beider Stufen ist möglich, wenn der Bass abwärts geführt wird; man muss aber dabei die Verdoppelung des Leittons im Septimen-Akkorde der siebenten Stufe sorgfältig vermeiden:

274.

u. s. w.

$a: IV_7 VII^0_7 \quad IV_7 VII^0_7 \quad IV_7 VII^0_7 \quad IV_7 VII^0_7 \quad IV_7 VII^0_7$

Der Septimen-Akkord der sechsten Stufe kann kadenzierend mit dem Dreiklange oder dem Septimen-Akkorde der zweiten Stufe verbunden werden. Der Bass kann hierbei, wie bei der Verbindung der gleichen Akkorde (der vierten und siebenten Stufe in Dur) nur abwärts geführt werden. Die Verbindung ist in Moll besser als in Dur, da in Moll der Grundton der Akkorde der zweiten Stufe (*H* in *a*-moll) nicht Leitton ist.

275.

In den Dreiklang II.

$a: VI_7 II^0 \quad VI_7 II^0 \quad VI_7 II^0 \quad VI_7 II^0$

In den Septimen-Akkord der zweiten Stufe.

$VI_7 II^0_7 \quad VI_7 II^0_7 \quad VI_7 II^0_7 \quad VI_7 II^0_7$

Der verminderte Septimen-Akkord.

§ 39. Der auf der siebenten Stufe der Molltonleiter stehende Septimen-Akkord zeigt über einem verminderten Dreiklange eine

verminderte Septime und hat darum den besonderen Namen erhalten. Seine natürliche Auflösung kann nrr in den Dreiklang der Tonika, niemals aber kadenzierend erfolgen, da eine solche Verbindung ohne Fehler gegen den reinen Satz nicht zu bewerkstelligen ist und überdies sehr schlecht klingen würde, wie Beisp. 276 zeigt:

276.

A: vii⁰₇ III' vii⁰₇ III' vii⁰₇ III'

Die verminderte Septime bedarf als die mildeste Dissonanz der Vorbereitung nicht.

Die Auflösung in den Dreiklang der Tonika erfolgt genau nach denselben Regeln wie die des Septimen-Akkordes der siebenten Stufe in Dur. Die Auflösung des verminderten Septimen-Akkordes in den Septimen-Akkord der ersten Stufe in Moll kommt nicht vor:

277.

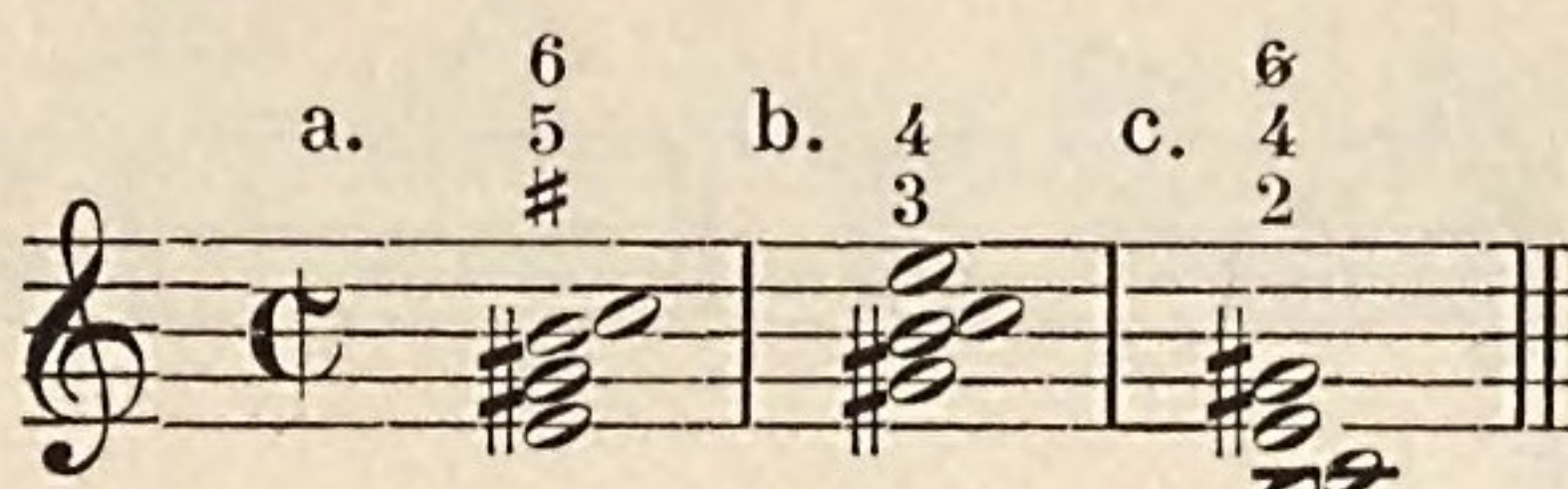
A: vii⁰₇ I vii⁰₇ I vii⁰₇ I vii⁰₇ I vii⁰₇ I

NB.

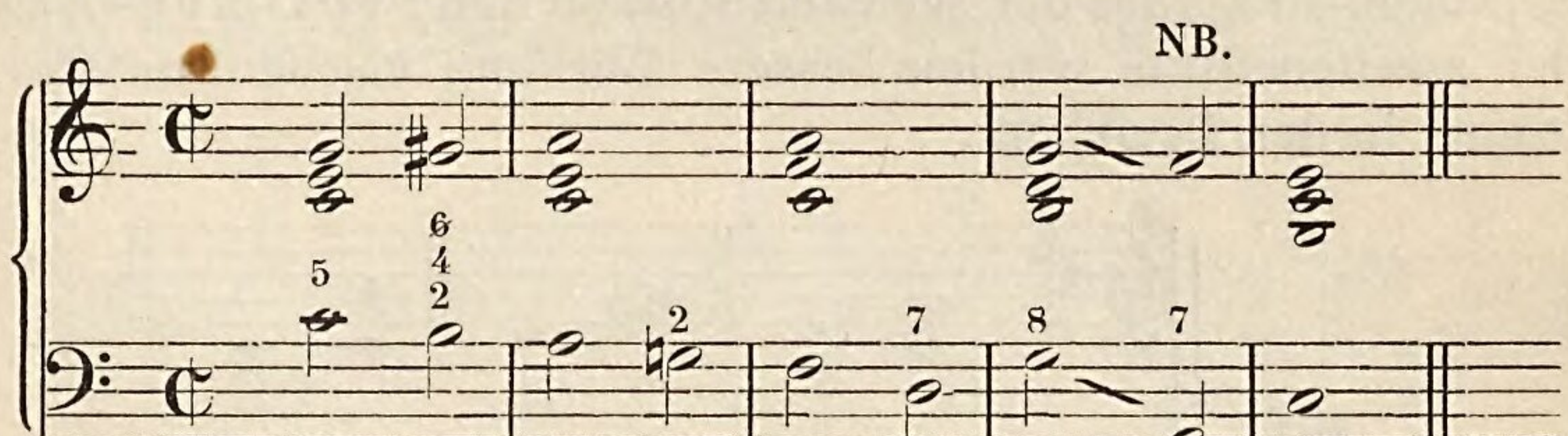
A: vii⁰₇ I vii⁰₇ I

NB. Die Bewegung des Soprans und Tenors aus einer verminderten Quinte in eine reine abwärts ist hier nicht zu tadeln, weil die Gegenbewegung des Leittones im Basse die Quintenfolge verdeckt und deren unangenehme Wirkung aufhebt. Wir werden derartige Fortschreitungen stets erlauben können, wenn der Leitton in einer äussern Stimme eine Gegenbewegung aufwärts gegen die Quintenfolge macht, z. B.:

Umkehrungen noch weniger in der Praxis zu verwenden sein. Von den Formen in Beisp. 281:

281. 
a: III'7 III'7 III'7

dürften wir nur die letzte c. $\frac{6}{4} \frac{2}{\#}$ bezeichnete praktisch angewendet finden. Dann wird sie aber nicht die Umkehrung des Septimen-Akkords der dritten Stufe in Moll, sondern eine alterirte durchgehende Note eines Akkordes der Durtonleiter sein, z. B.:

282. 
NB.
C: I I7 VI VI7 IV II7 V V7 I

NB. In diesem Falle können Grundton und Septime in gerader Bewegung eintreten. Die Quintsextakkord-Stellung des Septimen-Akkordes der dritten Stufe in Moll wird jedoch mit ihrer kadenzirenden Auflösung in den Dreiklang der sechsten Stufe zuweilen vorkommen. Siehe Beisp. 290.

Die Umkehrungen des auch in der Grundstellung vielfach gebrauchten Septimen-Akkordes der zweiten Stufe kommen sämtlich vor. Sie lösen sich wie die Grundstellung kadenzirend in den Dreiklang oder Septimen-Akkord der Dominante auf:

283. 
a: II07 V II07 V II07 V II7 V7 II07 V7 II07 V7

Weniger oft werden kadenzirende Auflösungen der Umkehrungen des Septimen-Akkordes der vierten Stufe in Moll vorkommen. In den Dreiklang der siebenten Stufe geführt, machen sie keine gute

Wirkung; dagegen ist die kadenzirende Auflösung in den Septimen-Akkord wohl anzuwenden:

284.

a: IV₇ VII⁰₇ IV₇ VII⁰₇ IV₇ VII⁰₇

Auch die kadenzirenden Auflösungen der Umkehrungen des Septimen-Akkordes der sechsten Stufe in den Septimen-Akkord der zweiten Stufe werden bessere Wirkung machen als die Auflösung in den Dreiklang:

285.

a: VI₇ II⁰₇ VI₇ II⁰₇ VI₇ II⁰₇

Aber auch die kadenzirende Auflösung der Umkehrungen dieses Septimen-Akkordes in die Sextakkord-Stellung des Dreiklages der zweiten Stufe macht gute Wirkung, z. B.:

286.

a: VI V₇ II⁰ V I a: IV VI₇ II⁰ V₇ I a: IV VI₇ II⁰ V₇ I

Die Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes werden bei ihrer natürlichen Auflösung nur in den Dreiklang der ersten Stufe zu führen sein. Diese enthalten das Intervall der übermässigen Sekunde; die Klangähnlichkeit derselben mit der kleinen Terz lässt die Umkehrungen des Akkordes von der Grundstellung und den Umkehrungen anderer vermindelter Septimen-Akkorde nicht verschieden erscheinen:

287. u. s. w.

Beispiel 288 zeigt die natürlichen Auflösungen der Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes in den Dreiklang der ersten Stufe in Moll:

288. NB. NB. Vergl. Beisp. 277 und die Anmerkung. Die Führung der Quinte D aufwärts nach E im letzten Takte von Beisp. 288 ist in diesem Falle nicht zu tadeln, da Quinte und Grundton des Stammakkordes hier parallel in Quartan fortschreiten.

NB. Vergl. Beisp. 277 und die Anmerkung. Die Führung der Quinte D aufwärts nach E im letzten Takte von Beisp. 288 ist in diesem Falle nicht zu tadeln, da Quinte und Grundton des Stammakkordes hier parallel in Quartan fortschreiten.

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass bei der Verbindung zweier oder mehrerer Septimen-Akkorde der Molltonart in der Grundstellung ebenso wie in Dur abwechselnd bei je einem von zweien die Quinte ausfallen muss:

289. u. s. w.

Die kadenzirende Verbindung der Grundstellung eines Septimen-Akkords mit der Umkehrung eines andern, wie die Verbindung zweier Umkehrungen, wird in Moll wie in Dur beide Akkorde vollständig mit allen Intervallen darstellen lassen, wie schon aus den Beispielen 283, 284 und 285 zu ersehen ist.

Beispiele.

290.

Example 290 is a musical exercise in common time (C) and C major. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with figured bass notation. The figures are: 3, #7, 6/5, #, 6/5#, 2, 6/5, 6, 6/5, #, and a final whole note. Below the bass staff, the harmonic progression is given as: a: I VII⁰₇ V₇ I V III'₇ VI IV IV₇ VII⁰₇ I II⁰₇ V I.

291.

Example 291 is a musical exercise in 3/2 time and D major. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with figured bass notation. The figures are: 3, 4/3, 6, 2, 6/5, 3, 6, #, 4/3, #, 6/5, 6/5, 7/#, and a final whole note.

292.

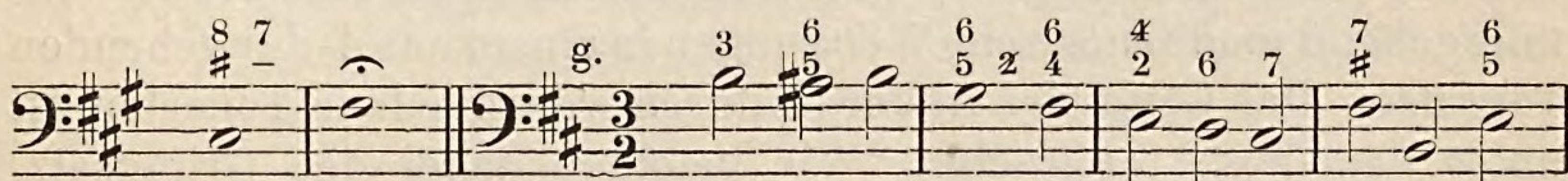
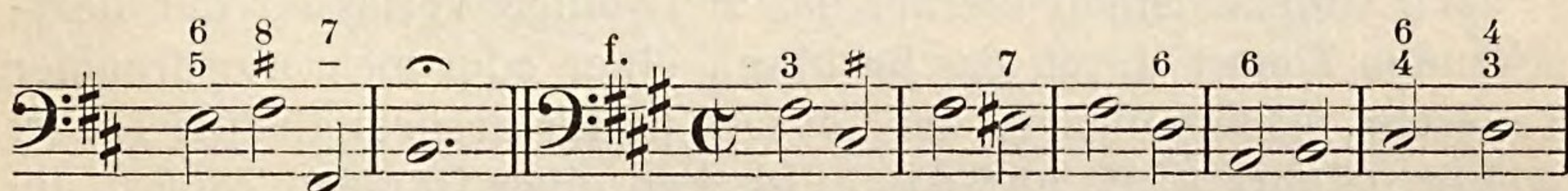
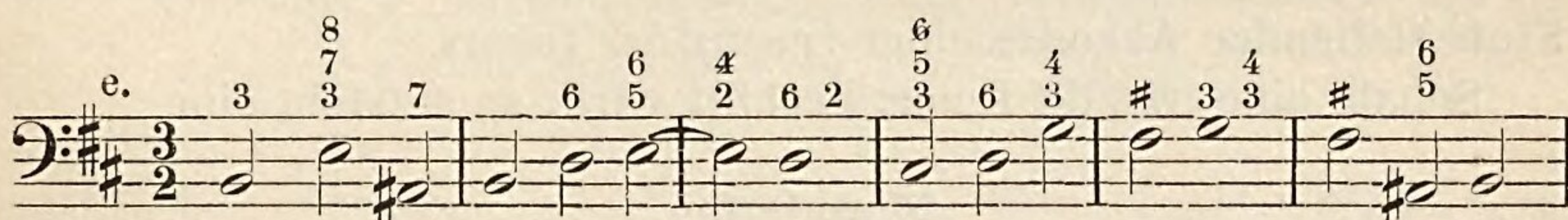
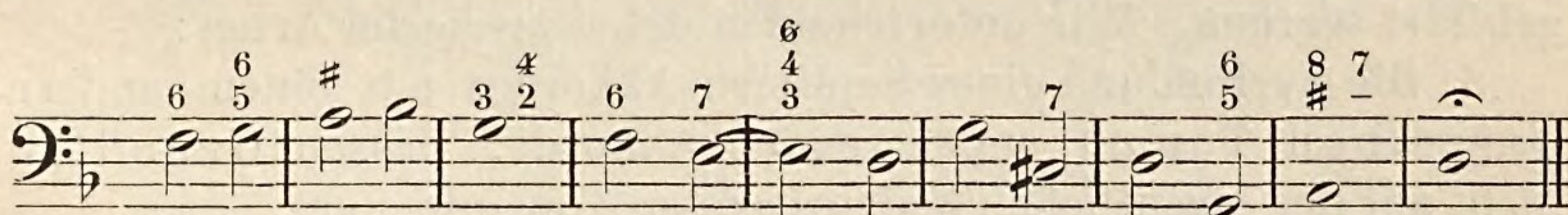
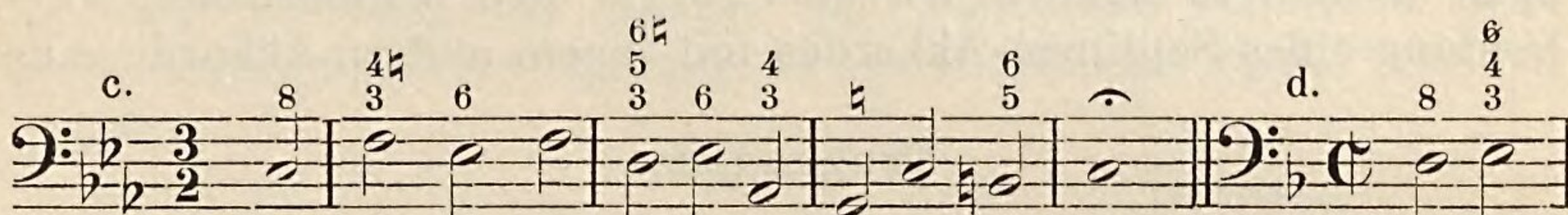
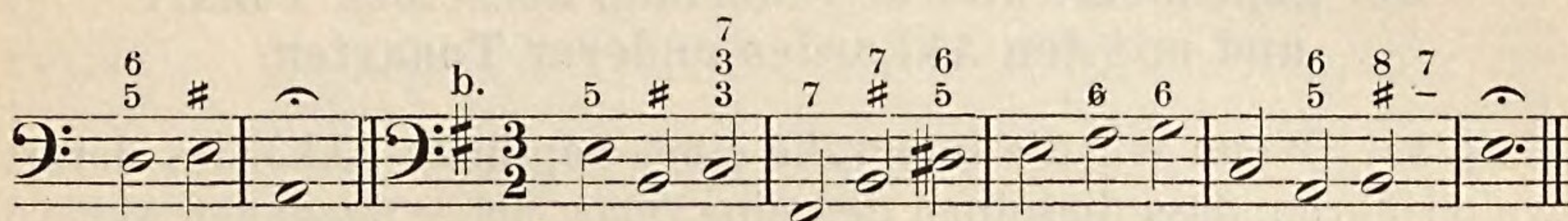
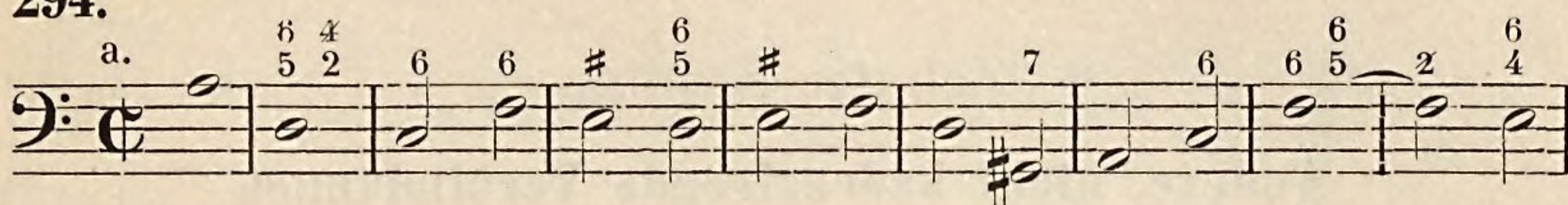
Example 292 is a musical exercise in common time (C) and D major. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with single notes.

293.

Example 293 is a musical exercise in common time (C) and D major. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with single notes.

This block shows the continuation of example 293. The upper staff contains a series of chords and single notes, while the lower staff provides a bass line with single notes. The exercise concludes with a double bar line.

294.



Zehntes Kapitel.

**Andere, nicht kadenzirende Verbindungen
der Septimen-Akkorde innerhalb derselben Tonart
und mit den Akkorden anderer Tonarten.**

§ 41. Wenn wir die Intervalle eines Septimen-Akkordes derart weiterführen, dass dieselben den eine Quart höher liegenden Akkord nicht treffen, so nennen wir eine solche nicht kadenzirende Verbindung eines Septimen-Akkordes mit einem andern Akkorde eine

Trugkadenz.

Trugkadenzen können in ausserordentlich mannigfacher Weise gebildet werden. Wir unterscheiden dabei zweierlei Arten :

1. Die Verbindung eines Septimen-Akkordes mit einem andern derselben Tonart angehörenden Akkorde, dessen Grundton nicht auf der eigentlichen kadenzirenden Tonstufe steht,

2. die Verbindung mit einem andern, nicht auf der kadenzirenden Stufe stehenden Akkorde einer fremden Tonart.

Sobald eine fremde Tonart berührt wird, so entsteht eine

Modulation.

Wir unterscheiden hierbei das zeitweilige Verlassen der herrschenden Tonart durch das Berühren einer oder mehrerer fremder Tonarten, nach welchem der Tonsatz in der ursprünglichen Tonart weiter geführt wird, und das Aufsuchen einer fremden Tonart, um in dieser den Satz endgültig fortzuführen. Beisp. 295 zeigt uns vorübergehend modulatorische Wendungen in einem aus A-dur gehenden Tonsatze. Der Gang der Akkorde durch verschiedene Tonarten ist unter dem Basse angezeigt. Wir befolgen dabei den Grundsatz, Akkorde, welche verschiedenen Tonarten angehören und demnach auch verschiedenartig (unter dem Basse) bezeichnet werden können, so lange als derjenigen Tonart angehörig zu betrachten und sie danach zu bezeichnen, als wir sie in dieselbe einreihen können :

295.

A: I V₇ C: V₇ h: I C: V₇ A: V₇ V₇ I V₇ I *fis*: V₇

h: V V₇ I A: II₇ V V₇ I II I V₇ I

Beisp. 296 zeigt uns dagegen eine Modulation von A-dur nach H-dur zum Zwecke des Aufsuchens und Festsetzens in der fremden Tonart:

296.

A: I V₇ C: V₇ h: I C: V₇ A: V₇ E: III VI₇ H: V₇
oder: H: VI II₇ V₇

I₇ IV VII⁰₇ I cis: V₇ H: II II₇ V₇ III V I

§ 42. Alle Arten von Trugkadenzen können gebildet werden:

- mit stufenweise regelmässiger Fortschreitung der Septime nach unten,
- mit liegenbleibender oder enharmonisch in die übermässige Sexte umgewandelter Septime,
- mit stufenweise aufwärtsgehender Septime,
- mit sprungweise auf- oder abwärts geführter Septime.

Wir beginnen die Betrachtung der verschiedenen Arten von Trugkadenzen zunächst mit dem am Meisten gebrauchten Dominant-Septimen-Akkorde und zeigen einige solcher Verbindungen innerhalb derselben Tonart und modulirend mit den Akkorden anderer Tonarten.

Trugkadenzen des Dominantseptimen-Akkordes mit stufenweise regelmässiger Fortschreitung nach unten.

Nicht modulirend.

297.

C: V₇ VI V₇ VI V₇ VI c: V₇ VI V₇ VI

V₇ III' V₇ III' C: V₇ III V₇ VI₇ V₇ VI₇ u. a. m.

Der Schüler ersieht aus den fünf ersten Takten des Beisp. 297, dass bei der Verbindung des Dominantseptimen-Akkordes mit dem Dreiklange der sechsten Stufe der Septimen-Akkord stets mit allen Intervallen gesetzt werden muss. Die Quinte des Septimen-Akkordes kann nur abwärts geführt werden. In Moll wird bei dieser Verbindung der Dreiklang der sechsten Stufe jederzeit mit verdoppelter Terz zu geben sein, während in Dur die stufenweise Führung des Leittons nach unten auch im Sopran berechtigt ist (siehe Takt 1, Beisp. 297), zumal der Leitton dabei in die Oktave des Grundtons vom Dreiklange geht.

298. Modulirend.

NB.

C: V₇ a: V C: V₇ a: V₇ C: V₇ F: V₇ C: V₇ d: V₇ C: V₇ As: I C: V₇ as: VII⁰₇

C: V₇ d: II₇ C: V₇ f: VII⁰₇ C: V₇ d: VII⁰₇ C: V₇ g: II⁰ C: V₇ g: II⁰₇ C: V₇ As: V₇

7 6b 4 5b 7 6 4 6 4 7b etc.
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

C: V₇ Es: I C: V₇ Es: I C: V₇ d: II⁰ C: V₇ b: II⁰ C: V₇ Des: V₇

Die mit NB. Takt 3 in Beisp. 298 gezeigte Verbindung ist tatsächlich eine kadenzirende, wirkt aber durch die Modulation als eine Trugkadenz.

Verbindung des Dominantseptimen-Akkordes bei liegenbleiben-der oder enharmonisch umgewandelter Septime.

nicht modulirend,

299.

7 6 6 6 7 4 7 7 6 2 u. s. w.
 4 5 3 3 5 2 5 2

C: V₇ II V₇ IV V₇ II₇ V₇ VII⁰₇ V₇ II₇

modulirend,

7 7 7 2 7 6 7 4
 3 3 3 3 3 3 3 3

C: V₇ a: VII⁰₇ C: V₇ c: VII⁰₇ C: V₇ c: IV C: V₇ c: II⁰₇

oder enharm.

7 4b 7 6 4 4 6b 4 6b
 b 3 3 3 3 3 3 3

C: V₇ Ges: V₇ C: V₇ fis: V₇ C: V₇ f: II⁰₇ C: V₇ F: II₇

u. s. w.

C: V₇ Es: V₇ C: V₇ d: III' C: V₇ B: V₇ C: V₇ Es: II₇ C: V₇ es: II⁰₇

Verbindungen des Dominantseptimen-Akkordes mit einen Halbton aufsteigender Septime
werden stets modulatorisch sein, wie Beisp. 300 zeigt.

300.

C: V₇ G: VII⁰ C: V₇ G: V₇ C: V₇ h: I C: V₇ g: VII⁰₇

C: V₇ E: V₇ C: V₇ D: I

§ 43. Die Septime muss stets stufenweise aufwärts geführt werden, wenn der Grundton des Septimen-Akkordes abwärts in den eigentlichen Auflösungston der Septime geführt wird, weil die verdeckten Oktaven-Parallelen, welche bei gerader Bewegung von Grundton und Septime in die Terz oder Quinte des folgenden Akkordes entstehen würden, für ebenso fehlerhaft erachtet werden, als offene Oktaven-Parallelen. Dies gilt nicht nur für die äusseren, sondern für alle Stimmen. Nur dann, wenn die verdeckte Oktaven-Parallele in den Grundton eines Akkordes führt, ist sie gestattet, weil sie dann keine unangenehme Wirkung macht.

schlecht, schlecht, schlecht, schlecht, schlecht,

301.

C: V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ VI

sehr schlecht, gut, gut.

II V V_7 a: V_7 f: V_7 d: V_7

**Fortführungen des Septimen-Akkordes bei Führung des Grund-
tones in den eigentlichen Auflösungston der Septime**

werden demnach die Septime selbst jederzeit aufwärts drängen, wie
Beispiel 302 zeigt:

nicht modulirend, modulirend.

302.

C: V_7 I V_7 I V_7 d: vii^0 C: V_7 D: V_7

C: V_7 F: V_7 C: V_7 d: vii^0_7 C: V_7 f: vii^0_7 C: V_7 As: V_7

C: V_7 b: ii^0_7 C: V_7 c: I C: V_7 b: ii^0 u. s. w.

Auch wenn ein anderes Intervall des Septimen-Akkordes in der
Richtung nach oben in den eigentlichen Auflösungston der Septime

6 5 7^b 6 6 6 4 6

C: V₇ Es: V₇ C: V₇ d: III' C: V₇ B: V₇ C: V₇

Verbindungen des Dominantseptimen
Halbton aufsteigender S
 werden stets modulatorisch sein, wie Beis

300.

6 4 3

C: V₇ G: VII⁰ C: V₇ G: V₇

6 4 2 6

C: V₇ E: V₇ C: V₇ D: I

§ 43. Die Septime muss stets
 führt werden, wenn der Grundton
 in den eigentlichen Auflösungston
 die verdeckten Oktaven-Parallelen
 von Grundton und Septime in d
 Akkordes entstehen würden, für
 als offene Oktaven-Parallelen.
 sondern für alle Stimmen. Nur
 Parallele in den Grundton e
 weil sie dann keine unangene

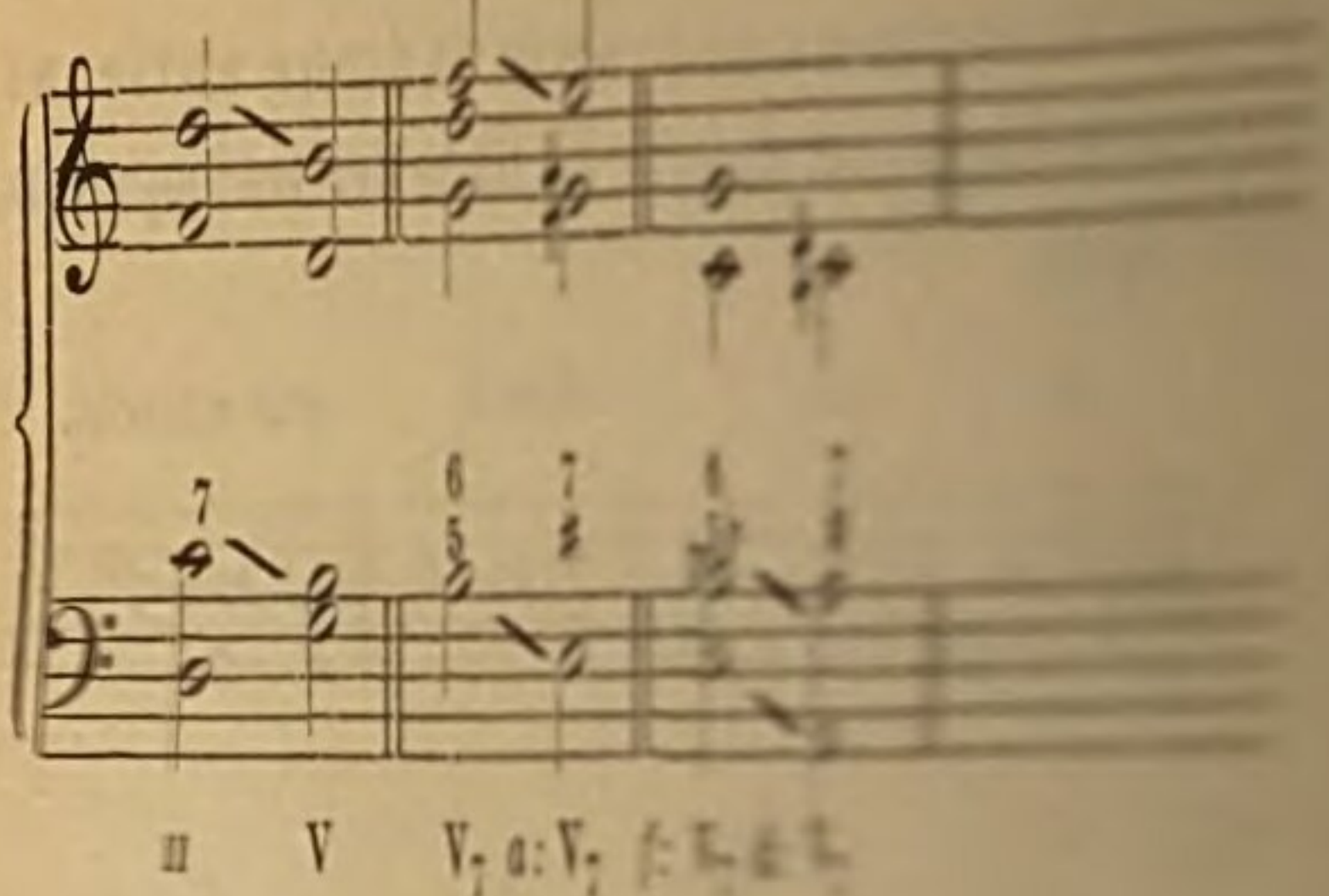
schlecht, sch

301.

7 6

C: V₇ I

sehr schlecht, gut, gut.



Fortführungen des Septimen-Klavis in die Klavis-tones in den eigentlichen Aufhängen ist eine

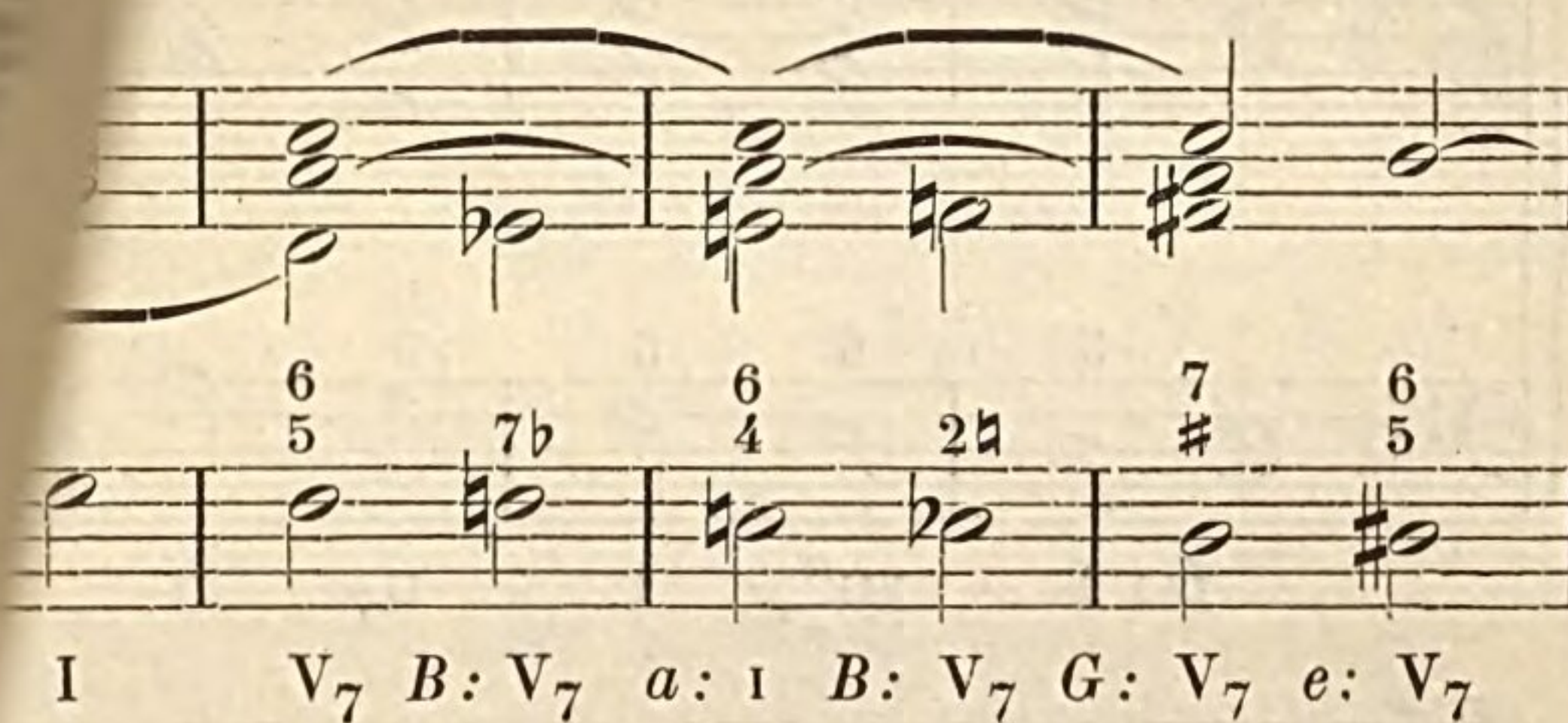
werden demnach die Septime selbst jenseits von Septime
Beispiel 302 zeigt:

nicht modulierend



302.

Beispiele.



theoretiker verbieten diese Fortschreitung zweier Stimmen; (vgl. *Traité du Contrepoint*) erlaubt sie und heisst sie gut. Die Duodecime ein anderes Intervall als die Quinte; es ist da-
her unsinn, von Quintenparallelen in Gegenbewegung zu
finden zumal die Führung von Tenor und Bass (NB. 2, Beisp. 305)
im strengen Stile geschriebenen Werken der klassischen Meister;
dazu, dem Schlussakkorde mehr Voll- und Wohlklang zu verleihen.

Auch wenn die Richtung...

tritt, wird man das Aufwärtsschreiten derselben, jedoch nur, wenn sie in einer Mittelstimme und vom Grundtone entfernt liegt, empfehlen können, um dadurch die Härte der verdoppelten Terz zu vermeiden.

303.

gut, gut, schlecht, sehr schlecht.

C: I V₇ I f: I V₇ I I V₇ I I V₇ I

§ 44. Die sprungweise Führung der Septime

werden wir nur selten im reinen Satze anwenden. In den diesem Kapitel beigegebenen Aufgaben hat der Schüler keine Veranlassung zu solchen nur ausnahmsweise vorkommenden Fortschreitungen. Wir zeigen einige derselben in Beisp. 304:

304.

D: I V₇ G: V₇ I D: I V₇ e: vii⁰₇ I D: I V₇ B: V₇

I D: I V₇ g: vii⁰₇ I D: I V₇ h: V₇ I D: V₇ g: I

D: V₇ IV D: V₇ C: I D: V₇ h: vii⁰₇ D: V₇ IV u. s. w.

Einige freie Fortführungen des Grundtones, der Terz und Quinte des Septimen-Akkordes haben wir bereits kennen gelernt. (Vergl. Beisp. 293, 209, 211 u. a. m.) Wir fügen hier noch einige andere weniger oft vorkommende zu:

305.

C: V₇ I V₇ I V₇ I

NB. Der Sprung zweier Stimmen in Gegenbewegung aus einer Duodecime in eine reine Quinte ist jederzeit gestattet *).

Beispiele.

306.

G: I V I V₇ B: V₇ a: I B: V₇ G: V₇ e: V₇

I d: II⁰₇ V₇ g: II⁰₇ V₇ G: I d: II⁰₇ V₇ h: VII⁰₇ I

*) Einige Theoretiker verbieten diese Fortschreitung zweier Stimmen; Cherubini (vergl. Traité du Contrepoint) erlaubt sie und heisst sie gut. Thatsächlich ist die Duodecime ein anderes Intervall als die Quinte; es ist darum baarer Unsinn, von Quintenparallelen in Gegenbewegung zu reden. Wir finden zumal die Führung von Tenor und Bass (NB. 2, Beisp. 305) häufig in den im strengen Stile geschriebenen Werken der klassischen Meister; sie dient dazu, dem Schlussakkorde mehr Voll- und Wohlklang zu verleihen.

6 6 7 4 6 6 4 4
5 4 # 2 3 3 7 2

A: V₇ II V₇ I D: V₇ I V₇ e: VII⁰₇ I a: V₇

6 6 6 6 6 6 6 6
4 4 4 4 4 5

I G: VI II — I IV I — II₇ V I

307.

3 6 6 6 7 6 6
5 5 5 5 4 4

D: I VII⁰₇ I II₇ V I A: V₇ IV I

6 6 5 6 6 6 6 6
5 4 # 5 4 5 4 3

E: V₇ cis: V₇ fis: V V₇ I e: II⁰₇ V₇ I h: I II⁰₇

6 6 5 7
5 5 5

V V₇ I D: II₇ V V₇ I

Aufgaben.

308. a.
C: I V₇ VI II V₇ a: V₇ VI C: II₇ V V₇ IV V₇

I II₇ — V₇ III V₇ I C: I V₇ II V₇ a: V₇ I

C: II₇ V I C: I V₇ I c: II⁰₇ V VI IV II⁰₇ V

I V I d: VII⁰₇ I — C: V₇ III V₇ I As: I IV V₇

f: V₇ b: V V₇ I V₇ I VII⁰ V₇ I VII⁰ As: II V V₇ I

e.
D: I V₇ h: V₇ I C: V₇ h: I C: V₇ A: V₇ VI D: II V₇ I

f.
d: I V₇ F: V₇ e: I F: V₇ d: V₇ VI IV₇ F: V V₇ d: V₇ I

IV V I g: I c: VII⁰₇ I As: V₇ g: I As: V₇ g: IV₇ VII⁰₇ I

d: V₇ As: IV I — V₇ g: I IV₇ — B: V₇ g: III₇ — VI II⁰₇ — V I

Die Septime geht einen Ganzton abwärts.

u. v. a.

a: I₇ h: V₇ a: I₇ e: VII⁰₇ a: I₇ g: VII⁰₇ a: I₇ cis: II⁰₇

Fortführungen mit stufenweise aufsteigender Septime.

Wollen wir die Septime, welche in diesem Akkorde Leitton ist, eine Halbstufe aufwärts führen, so ist alsdann sogar eine kadenzierende Auflösung in den Dreiklang oder Septimen-Akkord der vierten Stufe möglich:

311.

a: V I₇ IV V I₇ IV₇ I₇ IV₇

Andere, nicht kadenzierende Fortführungen des Akkordes werden aber bessere Wirkung machen:

Nicht modulierend,

312.

a: I₇ I a: I₇ VI a: I₇ II⁰₇ a: I₇ II⁰₇

modulierend.

a: I₇ B: V₇ a: I e: VII⁰₇ a: I₇ E: V₇ a: I₇ G: V₇

a: I₇ *d*: V₇ *a*: I *e*: II⁰₇ *a*: I *g*: II⁰ *a*: I₇ *d*: V

Fortführungen des Akkordes bei liegenbleibender Septime zeigt Beisp. 313:

313.

a: I₇ *H*: VII⁰₇ *a*: I₇ VII⁰₇ *a*: I₇ V₇ *a*: I₇ V₇

Wenn schon bei diesem schwierig einzuführenden und misslich zu behandelnden Akkorde eine grosse Anzahl von nicht kadenzirenden Verbindungen möglich ist, so wird dies bei den Nebenseptimen-Akkorden anderer Tonstufen in Dur und Moll in weit höherem Grade noch der Fall sein. Am Meisten wird sich der, eine kadenzirende Auflösung nicht zulassende, verminderte Septimen-Akkord zu Verbindungen innerhalb der Tonart und durch seine vielfachen enharmonischen Umwandlungen (vergl. Beisp. 287) zu modulatorischen Wendungen geeignet erweisen:

314.

a: I VII⁰₇ IV VII⁰₇ *f*: I *c*: VII⁰₇ IV VII⁰₇ *f*: V

b: VII⁰₇ *B*: I *f*: VII⁰₇ *a*: VI VII⁰₇ — *d*: V *e*: VII⁰₇ *A*: I

315.

6 4 3 4 $\flat$ 8 7 6 4 3 $\flat$

c: I V₇ I As: V₇ I f: V₇ VI b: V₇ I

6 7 8 7 4 3 6 7

c: IV V₇ VI IV V V₇ II⁰₇ III' V₇ I

316.

3 6 5 6 6 5 4 6 # 7 5 #

G: I V₇ IV e: V₇ a: VII⁰₇ I e: V a: VII⁰₇ d: V

NB. NB.

7 $\flat$ 5 6 6 4 6 6 4 6 5 7 7

g: VII⁰₇ G: I II I IV I II₇ — V₇ I

NB.

Die mit NB. bezeichneten Fortschreitungen zeigen den Eintritt von Grundton und Septime in gerader Bewegung.

Dies kann geschehen, wenn eine Stimme einen Halbtonschritt zur Septime macht, z. B.:

317.

C: III F: V₇ VI c: VII⁰₇ C: I B: V₇ I f: VII⁰₇ F: I II

c: VII⁰₇ I C: V₇ — I

Da alle Septimen, welche über einem verminderten Dreiklange stehen, frei eintreten dürfen, so kann dabei der Eintritt von Septime und Grundton auch in gerader Bewegung über einen Ganzton geschehen, z. B.:

318.

F: I : V VII⁰₇ d: V I F: II V₇ I

d: II⁰ VII⁰₇

Aufgaben.

319.

a. 5

C: I IV I G: V₇ a: VII⁰₇ I V₇ I d: VII⁰₇ I C: V₇ I

g: VII⁰₇ C: I V₇ I C: I V₇ a: V I g: VII⁰₇ C: V V₇

b. 8

C: I V₇ a: V I g: VII⁰₇ C: V V₇

6 4 3 # 7 $\sharp$ 4 2 6 6 6 5 6 4 - 7 5 3

D: V₇ I e: VII⁰₇ I a: VII⁰₇ I VII⁰ I e: VII⁰₇ C: I — V₇ I

c. 3 3 6 7 6 6 7 5 6 4 4 3 2 2 $\sharp$ 6

a: I IV VII⁰₇ I II⁰₇ V I II⁰ e: VII⁰₇ IV a: II⁰₇ VII⁰₇ C: V₇ I

7 6 5 4 3 6 5 6 7 5 3 6 7 #

II₇ a: VII⁰₇ V₇ I G: V₇ e: VII⁰₇ I a: VII⁰₇ I — II⁰₇ V₇ I

d. 3 7 6 5 6 5 4 2 3 4 3 7 6 4 7 5 3

a: I VII⁰₇ V₇ I II⁰₇ VII⁰₇ VI C: VI₇ II₇ IV II₇ a: VII⁰₇

6 4 3 7 6 4 5 7 e. 8 6 7 5 4 3

I II⁰₇ e: V₇ a: I V V₇ I E: I VII⁰₇ a: VII⁰₇ A: I

6 4 3 7 6 4 5 7 h: VII0 7 IV H: V7 I E: V7 a: VII0 7 A: I E: V7 cis: V7 I IV7 H: V7

h: VII⁰₇ IV H: V₇ I E: V₇ a: VII⁰₇ A: I E: V₇ cis: V₇ I IV₇ H: V₇

f. 8 7 3 6 5 6 7 6 5 4

E: V V₇ I G: I V₇ IV V₇ e: V₇ I C: V₇

6 5 7 6 8 6 4 7 8 6 2 7

I V₇ Es: V₇ d: I Es: V₇ c: V₇ h: I a: VII⁰₇ V₇ I

6 6 6 4 7

VII⁰ I G: I V₇ I

Zweite Abtheilung.

Zwölftes Kapitel.

Alterirte Akkorde.

Der Dreiklang mit alterirter Quinte.

§ 46. Alterirt (verändert) wird ein Akkord genannt, wenn eines seiner Intervalle um eine chromatische Stufe erhöht wird. Wir unterscheiden alterirte Dreiklänge und Septimen-Akkorde. Es eignen sich aber nicht alle Dreiklänge und Septimen-Akkorde für derartige Veränderungen eines ihrer Intervalle, und nicht alle dazu geeigneten Akkorde weisen eine von einer Grundharmonie verschiedene Bildung auf. Wir finden alterirte Dur-Dreiklänge und Septimen-Akkorde in je einer Molltonart als Grundakkorde der dritten Stufe. Darum werden die in Beispiel 320 zu zeigenden Akkorde alterirte Dreiklänge in C-dur sein: *)

320.

C: I IV V

obschon wir dieselben in den Tonarten *a*-moll, *d*-moll und *e*-moll als übermässige Dreiklänge der dritten Stufe in gleicher Gestalt finden. Dort aber finden wir nur den übermässigen Dreiklang, während wir ein und denselben Akkord in derselben Tonart sowohl als Grundakkord mit reiner (natürlicher) Quinte, wie auch als abgeleiteten gebrauchen können, ohne dass dadurch die Tonart verlassen und eine Modulation hervorgebracht wird.

Für die Anwendung aller alterirten Akkorde gilt die folgende Regel:

Der alterirte (chromatisch um eine grosse Halbstufe erhöhte) Ton muss jederzeit als der schärfste Leitton betrachtet und deshalb in jeder Stimme stets eine kleine Halbstufe aufwärts geführt werden.

*) Auch die Septimen-Akkorde mit hartem Dreiklange und grosser Septime können mit chromatisch erhöhter Quinte ebenso wohl Grundharmonien als alterirte Akkorde in verschiedenen Tonarten sein.

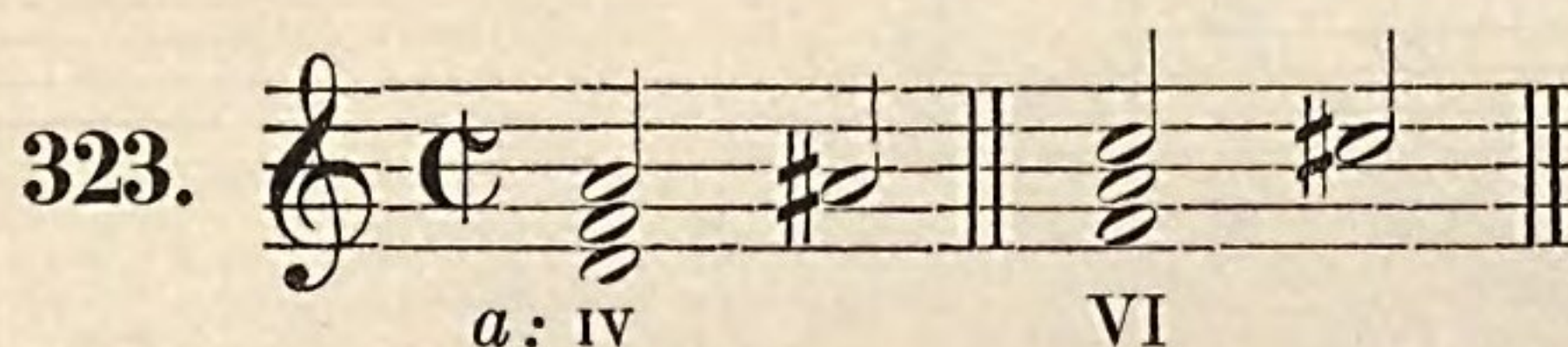
Desshalb können wir ausser den drei in Beisp. 297 gezeigten drei alterirten harten Hauptdreiklängen in der Durtonart nur einen Molldreiklang als alterirten derselben Tonart haben, dies ist der Dreiklang der zweiten Stufe:



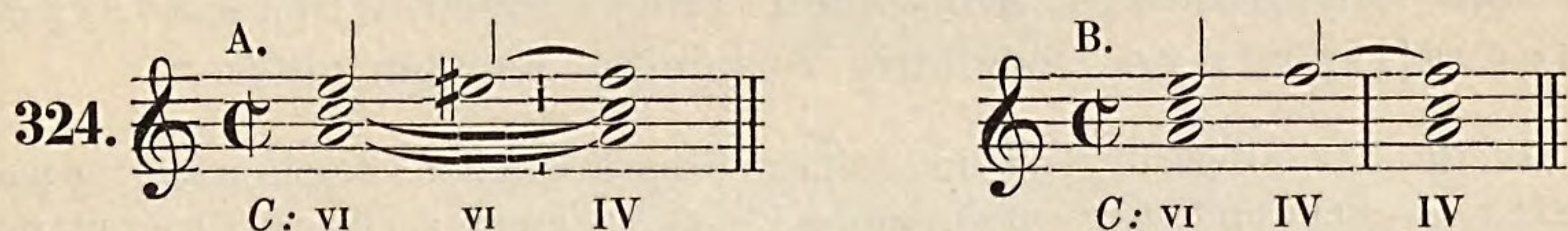
Der Molldreiklang der sechsten Stufe liesse eine Alteration der Quinte in C-dur nicht zu, denn wir könnten den alterirten Ton nicht nach *fis* aufwärts führen, ohne eine Modulation nach G-dur hervorzurufen; alsdann wäre aber der Dreiklang nicht mehr Akkord der sechsten Stufe in C-dur, sondern ebenfalls wieder alterirter Dreiklang der zweiten Stufe in G-dur:



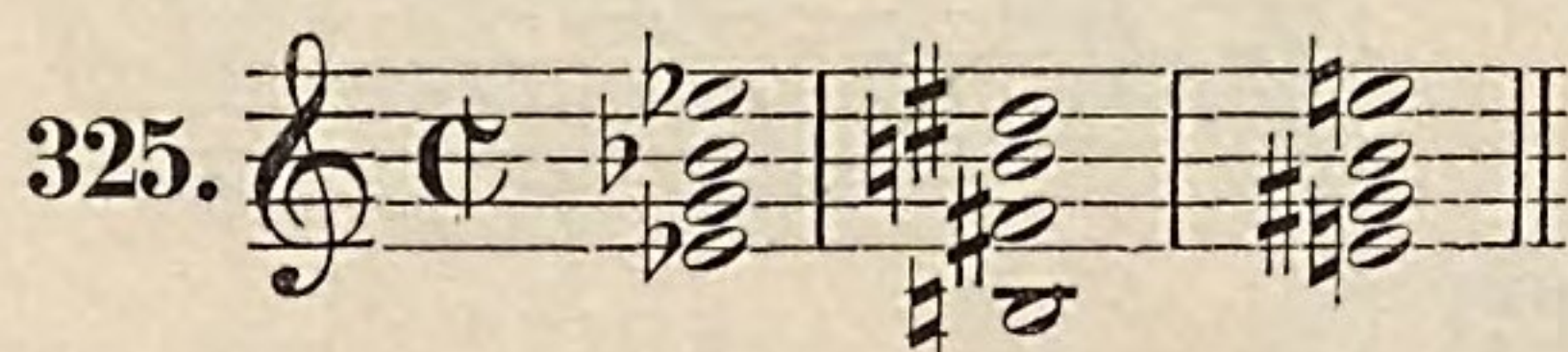
In der Molltonart können wir die Dreiklänge der vierten und sechsten Stufe mit alterirter Quinte bilden:



Den alterirten Ton enharmonisch umwandeln, hiesse thatsächlich, ihn (um ein Komma) aus dem grossen Halbton in den kleinen vertiefen. Die folgende Fortführung A werden wir stets nur auffassen können, wie sie unter B notirt ist:



Der umgekehrte Fall der Erhöhung eines Tones durch enharmonische Umwandlung macht eine sehr gute Wirkung:



§ 47. Die alterirte Quinte des Dreiklangs bedarf der Vorbereitung durch die natürliche keineswegs; der alterirte Akkord kann frei eintreten.

326. a.

C: IV I IV IV I IV II — V

b.

VI I IV 2 — VII⁰ G: I # V I₇ I V I

C: III V I V I

Aus Beisp. 326 b erhellt, dass auch die Umkehrungen der alterirten Dreiklänge gebraucht werden. Es ist selbstverständlich, dass bei freiem, sprungweisen Eintritte des alterirten Tones der übermässige Sekundschrift, wie auch alle andern übermässigen Intervallsprünge, sorgfältig vermieden werden müssen.

Wenn der alterirte Ton in seiner ursprünglichen Zeichnung liegen bleibt, so verwandelt er sich in einen Leitton einer andern Tonart und hört auf, alterirter Ton zu sein. Er wird alsdann Bestandtheil eines Grundakkordes:

327.

C: I — a: V₇ I

Beispiele.

328.

3 8 5 — 6 7^b 5 5 5 5 5 7 5 5

F: I — VI B: V₇ I II F: V₇ VI

329.

6 5 5 7 6 6 5 5 5

C: VII⁰ I F: I IV₇ II₇ V — I D: I — IV —

5 7 7 4 3 5 6 5

II — V₇ h: VII⁰₇ I G: V₇ I — VI I

6 7 6 6 4 7

D: III V I e: VII⁰₇ I — D: I V₇ I

Der Schüler ersieht aus diesen Beispielen, dass der alterirte Ton niemals in zwei Stimmen zugleich gegeben werden darf und dass er niemals in eine Stimme gesetzt werden kann, während eine andere Stimme den natürlichen Ton aushält.

Geht die natürliche Quinte der alterirten voran, so muss dies durch die Ziffer 5 mit darauffolgender 5[#], 5^b, 5^x entsprechend

angezeigt werden. Die über der Bassnote stehende erste 5 bezieht sich gleichzeitig auf die Stellung des Soprans (vergl. Beisp. 320). Im Verlaufe des Satzes bezieht sich die über dem Basse stehende 5 nicht mehr auf die Stellung des Soprans.

Aufgaben.

330. a.

b.

c.

NB.

d.

NB. Die Septime G muss hier aufwärts nach A geführt werden, weil der Bass in den eigentlichen Auflösungston Fis der Septime springt.

e.

NB. Die Septime A muss hier aufwärts nach B geführt werden.

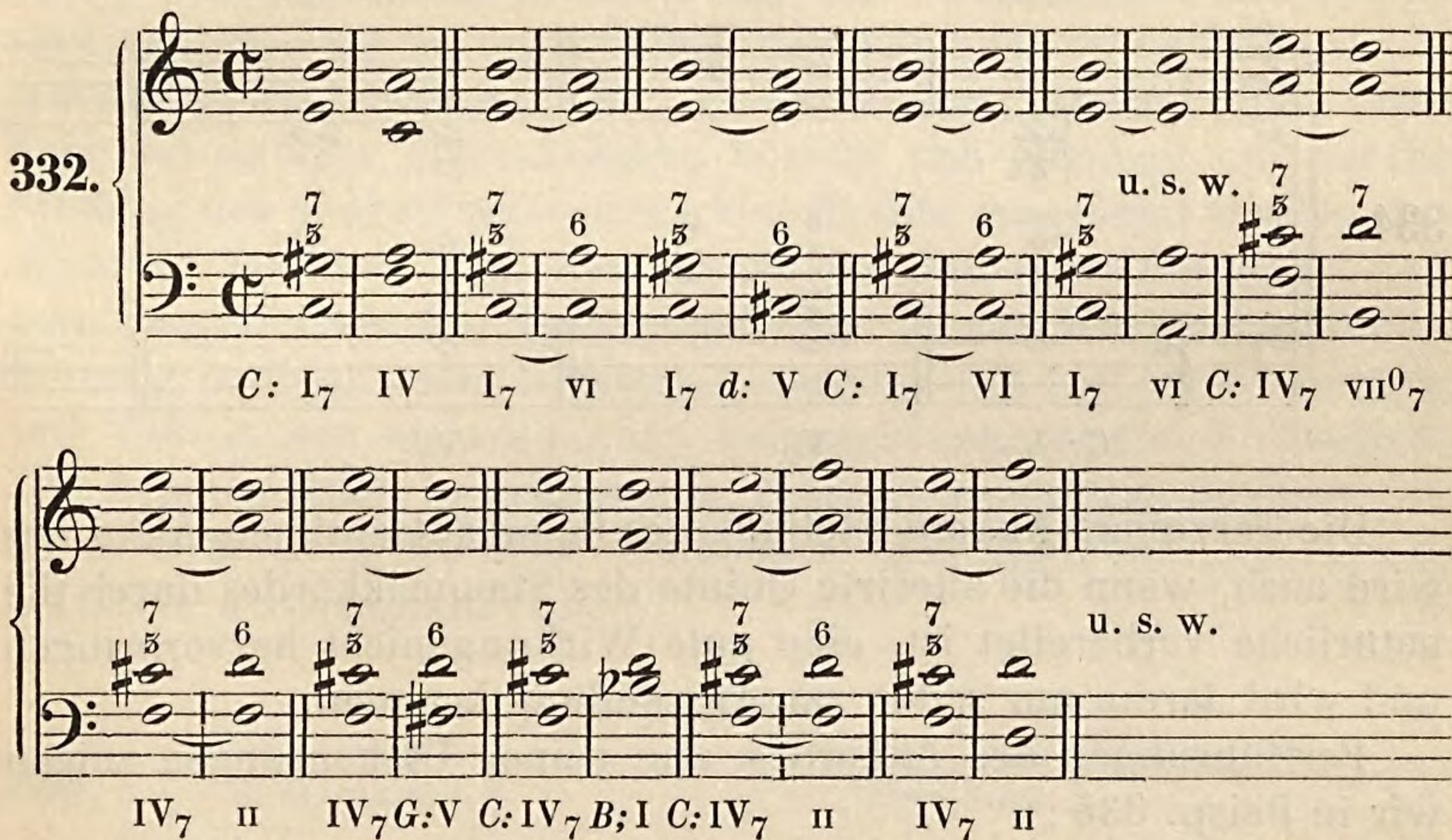
Der Septimen-Akkord mit alterirter Quinte.

§ 48. Jeder Septimen-Akkord, dessen Grundton, Terz und Quinte einen harten Dreiklang bilden, kann die Alteration der Quinte erhalten. Wir können demnach in der Durtonart die Septimen-Akkorde der ersten, vierten und fünften Stufe so bilden, in Moll jedoch nur den der sechsten Stufe mit alterirter Quinte gebrauchen, da wir die alterirte Quinte des Dominantseptimen-Akkordes in Moll nicht aufwärts führen können, ohne die Tonart zu verlassen:

331. 

C: V₇ C: IV₇ C: V₇
a: VI₇

Von diesen Akkorden werden die der ersten und vierten Stufe in Dur (bez. der der sechsten Stufe in Moll) nur in der Grundstellung und vorwiegend in weiter Lage angewendet. Kadenzirende und nicht kadenzirende Fortführungen dieser Akkorde zeigt Beisp. 332:

332. 

C: I₇ IV I₇ VI I₇ d: V C: I₇ VI I₇ VI C: IV₇ VII⁰₇

IV₇ II IV₇ G: V C: IV₇ B: I C: IV₇ II IV₇ II

Die Septimen-Akkorde der ersten und vierten Stufe mit alterirter Quinte können auch in enger Lage gebraucht werden; sie werden aber im vierstimmigen Satze nur selten so zu verwenden sein.

Der Dominantseptimen-Akkord mit alterirter Quinte

wird in enger Lage nicht gebraucht, weil alsdann die erhöhte Quinte zur kleinen Septime des Akkordes die sehr harte Dissonanz der

verminderten Terz geben würde. Die übermässige Sexte, obschon auch Dissonanz, macht dagegen gute Wirkung:

333.

Von den Umkehrungen werden der Quinsext-Akkord und der Sekund-Akkord ungleich häufiger vorkommen als der Terzquart-Akkord. Der Sekund-Akkord macht auch in enger Lage gute Wirkung; die andern Umkehrungen sind nur in weiter Lage zu verwenden. Der Schüler beherzige die Regel:

Akkorde, welche die übermässige Sexte enthalten, dürfen nicht derart gesetzt werden, dass dieses Intervall in der Umkehrung als verminderte Terz oder Decime erscheint.

Es bleibt sich aber gleich, ob die übermässige Sexte innerhalb einer Oktave oder darüber hinaus als sechzehnter Ton vom Grundtone entfernt (Terzdecime) erscheint:

334.

Die Terzquart-Akkord-Stellung des Dominantseptimen-Akkordes wird auch, wenn die alterirte Quinte des Stammakkordes durch die natürliche vorbereitet ist, eine gute Wirkung nicht hervorbringen und wird darum nur selten zur Anwendung kommen.

Fortführungen des Akkordes und seiner Umkehrungen zeigen wir in Beisp. 335:

335.

C: V₇ d: VII⁰₇ C: V₇ I V₇ a: V C: V₇ I
 V₇ a: V C: V₇ I V₇ a: V C: V₇ d: VII⁰₇ u. s. w.

Aus Beisp. 335 ersieht der Schüler, dass bei diesen Akkorden der alterirte Ton am besten in den Sopran zu setzen ist.

Da wir bei unsern Übungen nunmehr die weite Lage in Anspruch nehmen müssen, so wollen wir nicht verfehlen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass im vierstimmigen Satze enge und weite Lage je nach dem Bedürfnisse der Stimmführung abwechselnd gebraucht werden. Die Bemerkung »weite« oder »enge« Lage am Anfange einer Aufgabe bezieht sich jederzeit nur auf die Stellung des ersten Akkordes. Von diesem ausgehend werden alsdann die Stimmen nach den Regeln der Kunst weitergeführt und werden alsdann beide Lagen wechseln, je nachdem es die Stimmführung bedingt. Der leichtern Veranschaulichung halber werden wir dies in den diesem Kapitel beigegebenen Beispielen anzeigen. Wir bringen dabei in Erinnerung, dass die weite Lage beginnt, sobald die drei oberen Stimmen die Entfernung einer Oktave überschreiten.

Beispiele.

336.

Weite Lage.
Enge Lage.

C: I V₇ — I — — IV — V₇ — I VII⁰ I II₇ V₇ I

337.

Enge Lage.

G : I — V₇ — e : V V₇ | G : V₇ — I I₇

W. L. Enge Lage. 338. Weite Lage.

IV₇ — II II₇ V V₇ III V I | D : I V₇ I

Enge Lage.

IV — e : V₇ | D : V V₇ I — h : V₇ I IV D : I

IV₇ II₇ A : V₇ D : V — V₇ I

Aufgaben.

339. a.

W. L.					
3	7	6	4	6	
5	5		2		#
8	5	7			

E. L.					
6	4	6	5	4	6
5	4		2		

C: I I₇ IV₇ II V₇ — a: V V₇ I d: VII⁰₇ C: II II₇ V₇ —

b.

W. L.			
3	6		
5	4		
8	3		

E. L.	
6	7

I — II₇ — V₇ — I a: I — V₇ I IV₇ II⁰ IV₇

W. L.					
5	6	7	5	6	
#	4	#		2	6

E. L.	
6	6
4	#

V I V₇ VI IV C: V₇ I V I a: V V₇ I II⁰₇ V₇ I

c.

W. L.			
8	6		
3	5		#
5			

E. L.							
6	6	5	5	6	5	5	7
						#	

D: I V₇ I — I₇ IV VII⁰ II H: V V V₇

d.

W. L.		
5	7	
8	5	5
3		

E. L.			
6	7	6	7
	#		

e: I d: II⁰₇ D: III V₇ I a: I VI₇ IV V₇ III' V₇

W. L.					
6	6	7			
4	3				
5	5				

E. L.					
5	6	7	5	6	7

VI — d: V₇ I a: I IV VII⁰₇ I — V III' V₇ I

e.

E. L.									
8	6	8	7	6	6	7	5	5	8
									#

G: I — IV IV₇ II — III e: VII⁰₇ D: II — V V₇ G: V V₇ I

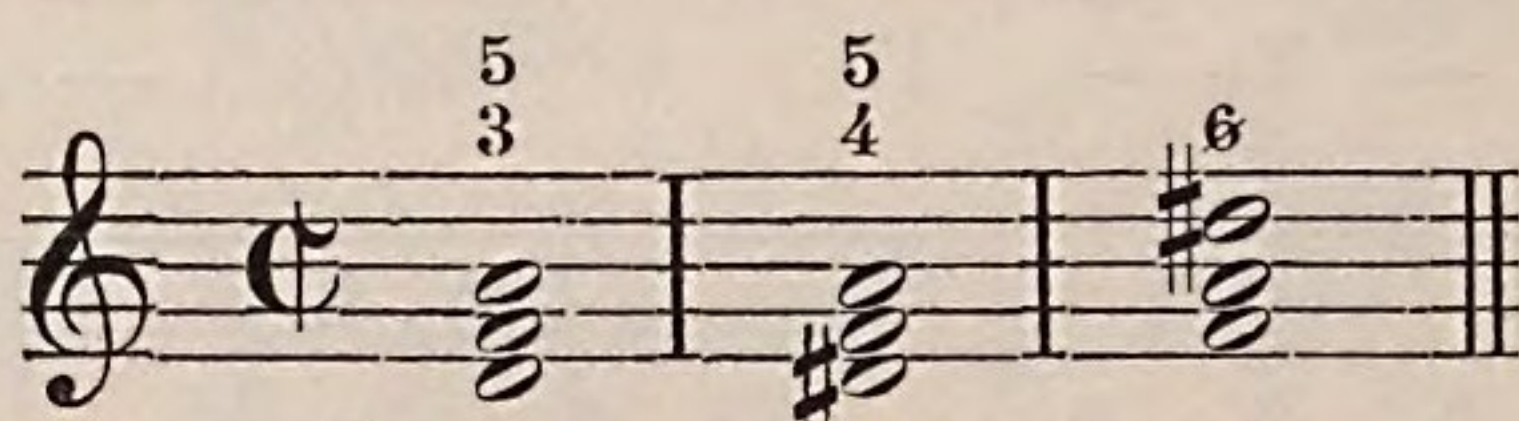
Dreizehntes Kapitel.

Der übermässige Sext-Akkord, Terzquartsext-
und Terzquintsext-Akkord.

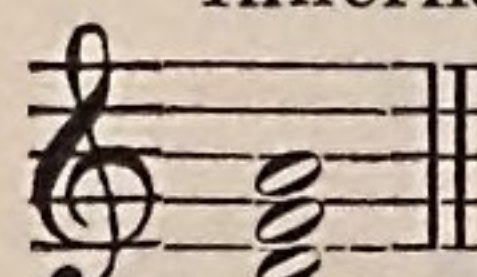
§ 49. Sobald wir bei einem Molldreiklange den Grundton um eine grosse chromatische Halbstufe erhöhen und den in dieser Weise alterirten Akkord in die Sextakkord-Stellung bringen, so erhalten wir den unter dem Namen

der übermässige Sext-Akkord

bekannten und vielfach gebrauchten Akkord:

340. 

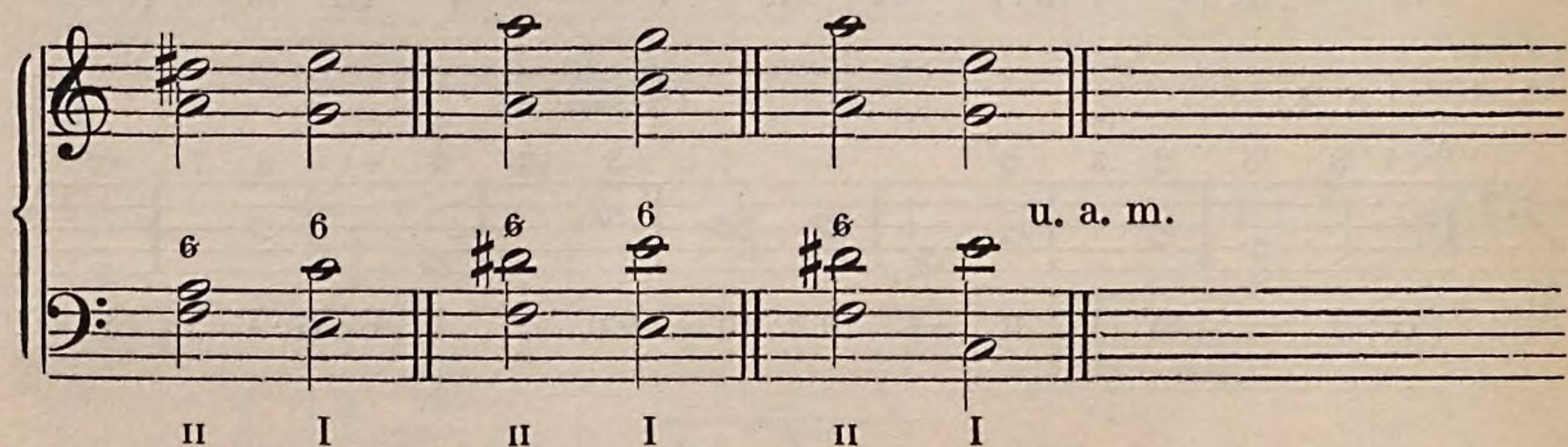
C:	II	II	II
a:	IV	IV	IV
F:	VI	VI	VI
d:	I	I	I

Innerhalb der Tonart *B*-dur können wir den Dreiklang der dritten Stufe  als übermässigen Sext-Akkord nicht anwenden, weil wir den alterirten Ton *Dis* nicht regelrecht eine kleine Halbstufe aufwärts nach *e* führen können.

Der Akkord kann mit verdoppelter Terz oder verdoppeltem Grundtone gegeben werden. Die Fortführungen zeigen wir in den folgenden Beispielen:

Fortführung in *C*dur.

341. 



u. a. m.

Fortführung in *a* moll.

342. enge Lage, weite Lage.

u. a. m.

6 6 6 6 6 $\frac{6}{4}$ 6 # 6 5 6 6 $\frac{6}{4}$

a: IV I IV I IV V IV V IV III' IV I IV I

Fortführung in *F* dur.

343. enge Lage, weite Lage.

6 6 7 6 7 6 6 6

F: VI V VI V₇ VI V₇ VI VII⁰ VI V

u. a. m.

6 6 6 7 6 7 6 6

VI V VI V₇ VI V₇ VI VII⁰

Fortführung in *d* moll.

344. enge Lage, weite Lage.

u. a. m.

6 7 6 6 6 6 6 $\frac{6}{4}$ 6 5 6 7 6 7

d: I VII⁰₇ I II⁰ I II⁰ I V I V₇ I VII⁰₇ I II⁰

Beispiele.

345.

C: I II I VI₇ II II₇ V₇ I I₇ — IV d: V₇ I

346.

a: V d: VII⁰₇ I C: V₇ II V₇ I F: I V₇ VII⁰₇

d: V g: VII⁰₇ I VII⁰ I — VII⁰₇ I B: I₇ IV₇ — II

g: I V c: VII⁰₇ I b: II⁰₇ V₇ B: I — b: I F: I V V₇ I

Ausnahmsweise kann der übermässige Sext-Akkord auch in Quartsextakkord-Stellung gebraucht werden. Wir hätten die Schlusstakte von 346 auch folgendermassen bilden können:

247.

B: I I b: I F: I

Die Grundstellung des Akkordes wird weder in weiter noch in enger Lage gute Wirkung machen und nur sehr selten gebraucht.

Aufgaben.

348.

a. $G: I - V_7 I a: IV III' V_7 I e: V_7 VI G: II V_7 V I$

b. $D: I g: IV D: I I_7 IV V_7 I a: IV V d: VII^0_7 D: I h: IV V V_7$

c. $I D: II_7 V V_7 I a: I IV V I VII^0 I VII^0_7 I VII^0$

d. $I - V I - IV I V V_7 I d: I VII^0 I IV$

$V IV V V_7 a: IV - V d: VII^0_7 I a: VII^0_7 d: I V_7 I$

Sämmtliche Aufgaben von Beisp. 348 können durchweg in enger Lage bearbeitet werden.

Die alterirten Nebenseptimen-Akkorde.

§ 50. Wir gewinnen zwei Septimen-Akkorde, wenn wir einem Dreiklang eine Terz unter dem Grundtone oder über der Quinte beifügen. Wenn wir in dieser Weise mit einem Molldreiklange

verfahren, dessen Grundton alterirt war, so erhalten wir die folgenden Akkordbildungen:

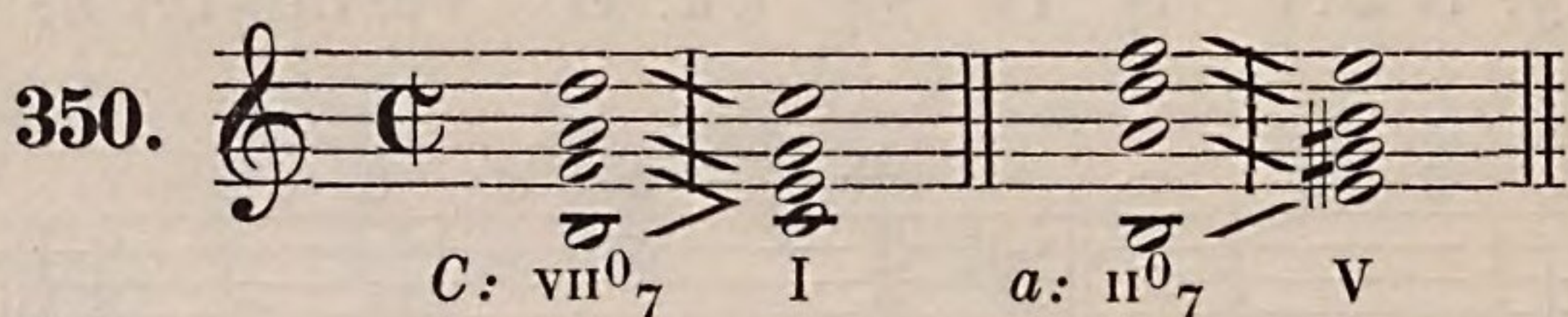
349. 

C: II II VII^0_7 II_7
a: IV IV II^0_7 IV_7

Diese Septimen-Akkorde mit alterirter Terz und alterirtem Grundtone können in den beiden Tonarten, von deren natürlichen Akkorden wir sie herleiten, in der Grundstellung wie in allen Umkehrungen vorkommen. Es ist jedoch bei dem in Beisp. 349 mit A bezeichneten Akkorde die zweite Umkehrung am meisten in Gebrauch. Durch diese erhalten wir den unter dem Namen

der übermässige Terzquartsext-Akkord

bekannten Akkord, dessen Auflösungen sich in Dur und Moll auf die Fortschreitungen des natürlichen, nicht alterirten Septimen-Akkordes gründen:

350. 

C: VII^0_7 I a: II^0_7 V

Die Fortführungen des übermässigen Terzquartsext-Akkordes sind denen des übermässigen Sextakkordes entsprechend. Wir zeigen einige derselben in Beisp. 351:

Entstehung des Akkordes. Auflösung in Dur, in Moll.

351. 

C: II — C: VII^0_7 VII^0_7 C: VII^0_7 I VII^0_7 I a: II^0_7 V
a: IV — a: II^0_7 II^0_7

Modulatorische Fortführungen.

II^0_7 I II^0_7 III' II^0_7 III'_7 C: VII^0_7 F: V_7 C: VII^0_7 d: VII^0_7 etc.
a: II^0_7 a: II^0_7

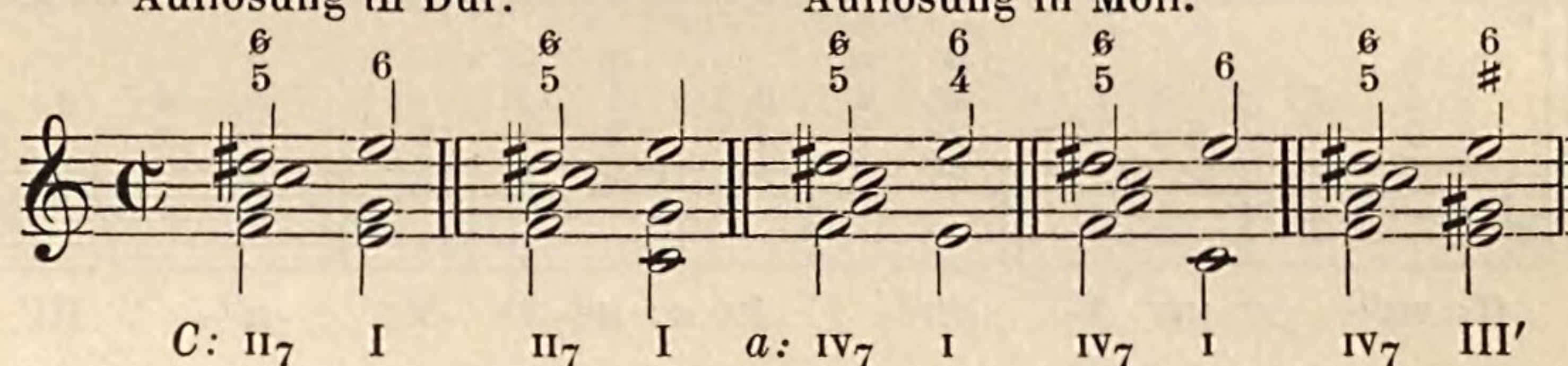
Die erste Umkehrung des unter 349 B notirten Akkordes giebt uns den unter den Namen

der übermässige Terzquintsext-Akkord,

auch kurz der übermässige Quintsext-Akkord genannt, viel gebrauchten Akkord. Seine Auflösung erfolgt in Dur wie die des übermässigen Terzquartsext-Akkordes in den Dreiklang der Tonika.

Wir zeigen diese natürlichen und andere vorkommenden Auflösungen in Beisp. 352:

Auflösung in Dur. Auflösung in Moll.

352. 

Modulatorische Auflösung.



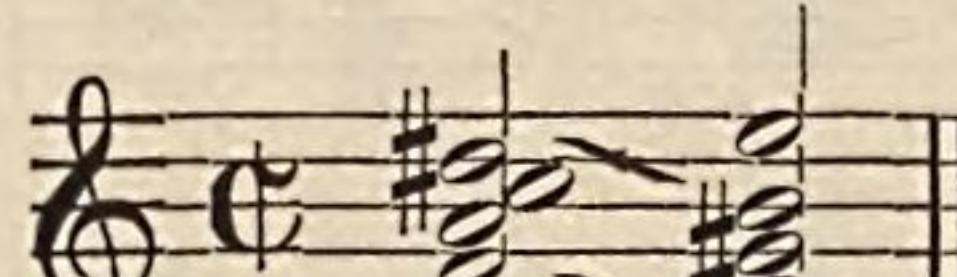
u. s. w.

C: II7 I II7 I a: IV7 I IV7 I IV7 III'

IV7 III' C: II7 F: V7 C: II7 F: VII0 C: II7 d: VII0

a: VI7 a: IV7 d: II0 a: IV7

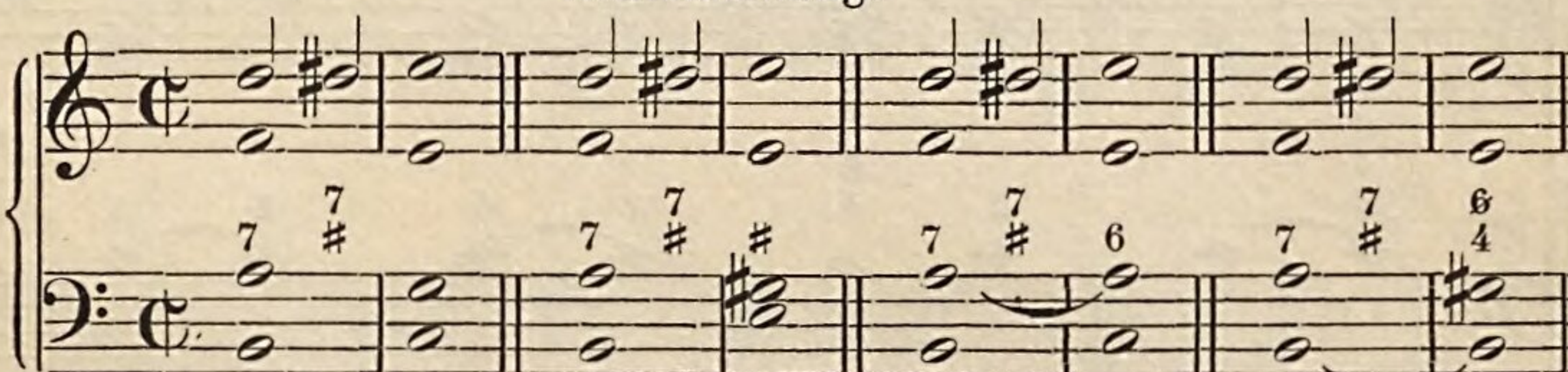
Die Fortführung des übermässigen Terzquintsext-Akkordes in folgender Weise:

353. 

muss der offenen Quintenparallelen halber vermieden werden.

Andere Stellungen dieser beiden Akkorde und ihrer Fortführungen zeigt Beispiel 354:

Grundstellung.

354. 

C: VII0 I a: II7 V a: II7 I a: II7 V

Erste Umkehrung.

C: VII⁰₇ I a: II⁰₇ V a: II⁰₇ I a: II⁰₇ A: III V₇ I

Dritte Umkehrung.

C: VII⁰₇ III V₇ VII⁰₇ I a: II⁰₇ V II⁰₇ III' V

Grundstellung.

C: II₇ I a: IV₇ — V IV₇ — I IV₇ — III' V IV₇ — A: I

Zweite Umkehrung.

C: II₇ I a: IV₇ III' V₇ a: IV₇ d: II⁰ II⁰₇ a: IV₇ F: V₇

Dritte Umkehrung.

C: II₇ I a: IV₇ V a: IV₇ I IV₇ III' V₇

IV₇ d: VII⁰₇ a: IV₇ F: V₇ a: IV₇ d: V

355.

Beispiele.

C: I II₇ I IV I V₇ I V₇ a: V V₇ VI₇ II⁰₇

356.

IV₇ — C: III a: VII⁰₇ I C: II₇ III V₇ I F: I V IV

V₇ I IV III d: VII⁰₇ I f: IV II⁰₇ IV₇ F: I IV I

357.

C: V₇ f: IV₇ F: I IV III V₇ I e: I IV₇ I d: VII⁰₇ cis: IV₇ I

Treble staff: D_4 E_4 $\text{F}\sharp_4$ G_4 A_4 B_4 C_5 B_4 A_4 G_4 $\text{F}\sharp_4$ E_4 D_4

Bass staff: D_3 E_3 $\text{F}\sharp_3$ G_3 A_3 B_3 C_4 B_3 A_3 G_3 $\text{F}\sharp_3$ E_3 D_3

Chord symbols: d: V_7 e: IV_7 V I IV IV_7 I V V_7 I

Aufgaben.

358. E. L.

a. 3 6 6 5 6 4 2 7 5 3 4 # #

a: I VII⁰ I e: IV₇ I V₇ a: VII⁰₇ I IV₇ I e: VII⁰₇ a: V

5 6 5 4 6 — 6 5 7 b. W. L. 8 3 4
3 4 3 3 3 — 4 # — 5 5 3

I IV I IV₇ — II⁰₇ I V V₇ I G: I V₇

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The notation is divided into measures with chord symbols above and below. Above the staff, there are labels: 'E. L.' above the first measure, 'W.' above the fifth measure, and 'E. L.' above the sixth measure. Below the staff, there are chord symbols: $\text{vii}^0_7 \text{ I}$, V_7 , $\text{I C: vii}^0_7 \text{ II}_7$, I V , I , $\text{vi}_7 \text{ G: V}_7$, III e: vii^0_7 , and I . The notes are: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F#3 (half), G3 (half), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (half), D4 (half), E4 (half), F#4 (half), G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F#5 (half), G5 (half), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (half), D6 (half), E6 (half), F#6 (half), G6 (half), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (half), D7 (half), E7 (half), F#7 (half), G7 (half), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (half), D8 (half), E8 (half), F#8 (half), G8 (half), A8 (quarter), B8 (quarter), C9 (half), D9 (half), E9 (half), F#9 (half), G9 (half), A9 (quarter), B9 (quarter), C10 (half), D10 (half), E10 (half), F#10 (half), G10 (half), A10 (quarter), B10 (quarter), C11 (half), D11 (half), E11 (half), F#11 (half), G11 (half), A11 (quarter), B11 (quarter), C12 (half), D12 (half), E12 (half), F#12 (half), G12 (half), A12 (quarter), B12 (quarter), C13 (half), D13 (half), E13 (half), F#13 (half), G13 (half), A13 (quarter), B13 (quarter), C14 (half), D14 (half), E14 (half), F#14 (half), G14 (half), A14 (quarter), B14 (quarter), C15 (half), D15 (half), E15 (half), F#15 (half), G15 (half), A15 (quarter), B15 (quarter), C16 (half), D16 (half), E16 (half), F#16 (half), G16 (half), A16 (quarter), B16 (quarter), C17 (half), D17 (half), E17 (half), F#17 (half), G17 (half), A17 (quarter), B17 (quarter), C18 (half), D18 (half), E18 (half), F#18 (half), G18 (half), A18 (quarter), B18 (quarter), C19 (half), D19 (half), E19 (half), F#19 (half), G19 (half), A19 (quarter), B19 (quarter), C20 (half), D20 (half), E20 (half), F#20 (half), G20 (half), A20 (quarter), B20 (quarter), C21 (half), D21 (half), E21 (half), F#21 (half), G21 (half), A21 (quarter), B21 (quarter), C22 (half), D22 (half), E22 (half), F#22 (half), G22 (half), A22 (quarter), B22 (quarter), C23 (half), D23 (half), E23 (half), F#23 (half), G23 (half), A23 (quarter), B23 (quarter), C24 (half), D24 (half), E24 (half), F#24 (half), G24 (half), A24 (quarter), B24 (quarter), C25 (half), D25 (half), E25 (half), F#25 (half), G25 (half), A25 (quarter), B25 (quarter), C26 (half), D26 (half), E26 (half), F#26 (half), G26 (half), A26 (quarter), B26 (quarter), C27 (half), D27 (half), E27 (half), F#27 (half), G27 (half), A27 (quarter), B27 (quarter), C28 (half), D28 (half), E28 (half), F#28 (half), G28 (half), A28 (quarter), B28 (quarter), C29 (half), D29 (half), E29 (half), F#29 (half), G29 (half), A29 (quarter), B29 (quarter), C30 (half), D30 (half), E30 (half), F#30 (half), G30 (half), A30 (quarter), B30 (quarter), C31 (half), D31 (half), E31 (half), F#31 (half), G31 (half), A31 (quarter), B31 (quarter), C32 (half), D32 (half), E32 (half), F#32 (half), G32 (half), A32 (quarter), B32 (quarter), C33 (half), D33 (half), E33 (half), F#33 (half), G33 (half), A33 (quarter), B33 (quarter), C34 (half), D34 (half), E34 (half), F#34 (half), G34 (half), A34 (quarter), B34 (quarter), C35 (half), D35 (half), E35 (half), F#35 (half), G35 (half), A35 (quarter), B35 (quarter), C36 (half), D36 (half), E36 (half), F#36 (half), G36 (half), A36 (quarter), B36 (quarter), C37 (half), D37 (half), E37 (half), F#37 (half), G37 (half), A37 (quarter), B37 (quarter), C38 (half), D38 (half), E38 (half), F#38 (half), G38 (half), A38 (quarter), B38 (quarter), C39 (half), D39 (half), E39 (half), F#39 (half), G39 (half), A39 (quarter), B39 (quarter), C40 (half), D40 (half), E40 (half), F#40 (half), G40 (half), A40 (quarter), B40 (quarter), C41 (half), D41 (half), E41 (half), F#41 (half), G41 (half), A41 (quarter), B41 (quarter), C42 (half), D42 (half), E42 (half), F#42 (half), G42 (half), A42 (quarter), B42 (quarter), C43 (half), D43 (half), E43 (half), F#43 (half), G43 (half), A43 (quarter), B43 (quarter), C44 (half), D44 (half), E44 (half), F#44 (half), G44 (half), A44 (quarter), B44 (quarter), C45 (half), D45 (half), E45 (half), F#45 (half), G45 (half), A45 (quarter), B45 (quarter), C46 (half), D46 (half), E46 (half), F#46 (half), G46 (half), A46 (quarter), B46 (quarter), C47 (half), D47 (half), E47 (half), F#47 (half), G47 (half), A47 (quarter), B47 (quarter), C48 (half), D48 (half), E48 (half), F#48 (half), G48 (half), A48 (quarter), B48 (quarter), C49 (half), D49 (half), E49 (half), F#49 (half), G49 (half), A49 (quarter), B49 (quarter), C50 (half), D50 (half), E50 (half), F#50 (half), G50 (half), A50 (quarter), B50 (quarter), C51 (half), D51 (half), E51 (half), F#51 (half), G51 (half), A51 (quarter), B51 (quarter), C52 (half), D52 (half), E52 (half), F#52 (half), G52 (half), A52 (quarter), B52 (quarter), C53 (half), D53 (half), E53 (half), F#53 (half), G53 (half), A53 (quarter), B53 (quarter), C54 (half), D54 (half), E54 (half), F#54 (half), G54 (half), A54 (quarter), B54 (quarter), C55 (half), D55 (half), E55 (half), F#55 (half), G55 (half), A55 (quarter), B55 (quarter), C56 (half), D56 (half), E56 (half), F#56 (half), G56 (half), A56 (quarter), B56 (quarter), C57 (half), D57 (half), E57 (half), F#57 (half), G57 (half), A57 (quarter), B57 (quarter), C58 (half), D58 (half), E58 (half), F#58 (half), G58 (half), A58 (quarter), B58 (quarter), C59 (half), D59 (half), E59 (half), F#59 (half), G59 (half), A59 (quarter), B59 (quarter), C60 (half), D60 (half), E60 (half), F#60 (half), G60 (half), A60 (quarter), B60 (quarter), C61 (half), D61 (half), E61 (half), F#61 (half), G61 (half), A61 (quarter), B61 (quarter), C62 (half), D62 (half), E62 (half), F#62 (half), G62 (half), A62 (quarter), B62 (quarter), C63 (half), D63 (half), E63 (half), F#63 (half), G63 (half), A63 (quarter), B63 (quarter), C64 (half), D64 (half), E64 (half), F#64 (half), G64 (half), A64 (quarter), B64 (quarter), C65 (half), D65 (half), E65 (half), F#65 (half), G65 (half), A65 (quarter), B65 (quarter), C66 (half), D66 (half), E66 (half), F#66 (half), G66 (half), A66 (quarter), B66 (quarter), C67 (half), D67 (half), E67 (half), F#67 (half), G67 (half), A67 (quarter), B67 (quarter), C68 (half), D68 (half), E68 (half), F#68 (half), G68 (half), A68 (quarter), B68 (quarter), C69 (half), D69 (half), E69 (half), F#69 (half), G69 (half), A69 (quarter), B69 (quarter), C70 (half), D70 (half), E70 (half), F#70 (half), G70 (half), A70 (quarter), B70 (quarter), C71 (half), D71 (half), E71 (half), F#71 (half), G71 (half), A71 (quarter), B71 (quarter), C72 (half), D72 (half), E72 (half), F#72 (half), G72 (half), A72 (quarter), B72 (quarter), C73 (half), D73 (half), E73 (half), F#73 (half), G73 (half), A73 (quarter), B73 (quarter), C74 (half), D74 (half), E74 (half), F#74 (half), G74 (half), A74 (quarter), B74 (quarter), C75 (half), D75 (half), E75 (half), F#75 (half), G75 (half), A75 (quarter), B75 (quarter), C76 (half), D76 (half), E76 (half), F#76 (half), G76 (half), A76 (quarter), B76 (quarter), C77 (half), D77 (half), E77 (half), F#77 (half), G77 (half), A77 (quarter), B77 (quarter), C78 (half), D78 (half), E78 (half), F#78 (half), G78 (half), A78 (quarter), B78 (quarter), C79 (half), D79 (half), E79 (half), F#79 (half), G79 (half), A79 (quarter), B79 (quarter), C80 (half), D80 (half), E80 (half), F#80 (half), G80 (half), A80 (quarter), B80 (quarter), C81 (half), D81 (half), E81 (half), F#81 (half), G81 (half), A81 (quarter), B81 (quarter), C82 (half), D82 (half), E82 (half), F#82 (half), G82 (half), A82 (quarter), B82 (quarter), C83 (half), D83 (half), E83 (half), F#83 (half), G83 (half), A83 (quarter), B83 (quarter), C84 (half), D84 (half), E84 (half), F#84 (half), G84 (half), A84 (quarter), B84 (quarter), C85 (half), D85 (half), E85 (half), F#85 (half), G85 (half), A85 (quarter), B85 (quarter), C86 (half), D86 (half), E86 (half), F#86 (half), G86 (half), A86 (quarter), B86 (quarter), C87 (half), D87 (half), E87 (half), F#87 (half), G87 (half), A87 (quarter), B87 (quarter), C88 (half), D88 (half), E88 (half), F#88 (half), G88 (half), A88 (quarter), B88 (quarter), C89 (half), D89 (half), E89 (half), F#89 (half), G89 (half), A89 (quarter), B89 (quarter), C90 (half), D90 (half), E90 (half), F#90 (half), G90 (half), A90 (quarter), B90 (quarter), C91 (half), D91 (half), E91 (half), F#91 (half), G91 (half), A91 (quarter), B91 (quarter), C92 (half), D92 (half), E92 (half), F#92 (half), G92 (half), A92 (quarter), B92 (quarter), C93 (half), D93 (half), E93 (half), F#93 (half), G93 (half), A

[illegible]

$\begin{matrix} 7\flat & 6 & & 7 & 6\sharp & & 6 & & 6 & & 6 \\ 5\sharp & 5 & 6 & 7 & 5 & 5\sharp & 4 & \# & 5 & 6 & \\ & 3 & 4 & \# & - & \# & 3 & & & 3 & 4 \end{matrix}$

g: VII⁰₇ a: II⁰₇ I e: VII⁰₇ V₇ a: V VI g: II⁰₇ V I d: II⁰₇ I

E. L.

7 7 6 6
4 4 3 — #

d. 8 7 6 6

Π^0_7 $a: \text{VII}^0_7$ $\text{IV } d: \Pi^0_7$ — V I $c: \text{I}$ V_7 IV IV

Figured bass notation for the first staff: 6 5, 6 4, 6 5, 4 2, 7 5, 6 -, 7, 6 4, 6 5, 6 4, 3, 2, 6.

Chord symbols for the first staff: IV₇ I II⁰₇ V f: VII⁰₇ V₇ c: IV IV₇ I IV₇ II⁰₇ V I —

Figured bass notation for the second staff: 7, 6 5, 6 4, 8 7, —.

Chord symbols for the second staff: VI₇ VI₇ II⁰₇ V I

Vierzehntes Kapitel.

Der Vorhalt.

§ 54. Jeder Vorhalt ist eine zufällige Akkordbildung; wir unterscheiden den einfachen durch eine Stimme gebildeten und den durch zwei oder drei Stimmen gebildeten zusammengesetzten Vorhalt.

Der Vorhalt entsteht durch das Verharren einer oder mehrerer Stimmen auf dem Tone der vorangegangenen Harmonie, während andere Stimmen bereits Intervalle des neuen Akkordes intoniren. Sobald hierdurch eine dissonirende Akkordbildung erscheint, welche wir nicht als eine uns bekannte Grundharmonie oder als einen der abgeleiteten alterirten Akkorde kennen, so nennen wir dies einen eigentlichen Vorhalt:

359.

Figured bass notation for the first staff: 4 3, 4 3, 9 6, 8 —, 7 5, —.

Chord symbols for the first staff: C: I V I V I VII⁰ — I V₇

Es können aber auch Fälle eintreten, in welchen die Verbindung von zwei uns bekannten Akkorden Vorhaltscharakter annimmt, ohne dass dabei jederzeit eine Dissonanz eintreten muss. Dies kommt häufig genug vor, wenn eine derartige Akkordverbindung

vorangegangenen Vorhalten folgt oder sich inmitten einer Sequenz von Vorhalten befindet: z. B.:

360.

A. B. C. D.

F: I V IV I V₇ g: V III'₇ I F: V V₇ I

Im vorstehenden Sätzchen werden die mit A, B, C angemerkten Takte den Eindruck von Vorhalten machen, obgleich wir die in ihnen enthaltenen Akkordfolgen als Grundharmonien bezeichnen können:

361.

VI I V V₇ g: III' V

Dagegen wird man die beiden Akkorde des Taktes D (Beisp. 360) weit eher für einen Doppelvortrag als für zwei Grundharmonien empfinden. Dies liegt zunächst an der Dissonanz des ersten Akkordes im Takte, andernteils aber auch, wie bei den Takten A, B, C, an dem Umstande, dass Vorhalte vorangegangen sind. Bei diesen haben wir auf dem ersten Takttheile die Dissonanz und erst auf dem zweiten die reine Harmonie gehört, darum erwarten und empfinden wir, obgleich die ersten Takttheile von A und B keine Dissonanz enthalten, die wesentliche und eigentliche Harmonie des Taktes erst auf dem zweiten Takttheile, selbst wenn dieser, wie in Takt B, auf dem ersten Takttheile einen vollkommen konsonirenden Akkord und auf dem zweiten die Dissonanz der Septime bringt.

Für Einführung und Auflösung des Vorhalts sind die folgenden Regeln streng einzuhalten:

1. Der Vorhalt muss in derjenigen Stimme, in welcher er auftritt, vorbereitet sein. Zur Vorbereitung ist jedes Intervall eines Dreiklangs oder Septimen-Akkordes geeignet.*)

*) Solche Septimen, welche nicht frei eintreten dürfen, müssen zunächst selbst vorbereitet werden, ehe sie als Vorbereitung zu einem Vorhalte dienen können.

2. Der Auflösungston des Vorhalts darf in keiner anderen Stimme als im Basse beim Vorhalte der None vor der Oktave (9 8) enthalten sein. *)
3. Aus Regel 2 geht hervor, dass der Auflösungston niemals in einer Oberstimme enthalten sein darf, wenn der Vorhalt selbst im Basse liegt.
4. Der Vorhalt hebt Oktavenparallelen, welche durch ihn nur verzögert werden, nicht auf.
5. Die regelmässige Auflösung des Vorhalts erfolgt stufenweise abwärts. **)

Die Bezeichnung des Vorhalts in der Generalbass-Schrift ist eine rein mechanische. Der Vorhalt wird über der Bassnote durch diejenige Ziffer angezeigt, die er als zufälliges Intervall zum Basse bildet. Bei dem Vorhalte vor der Grundstellung eines Dreiklangles genügt dies; die andern Intervalle des Akkordes werden nur dann durch Ziffern über dem Basse mit dem Vorhalte angezeigt, wenn dies bei Umkehrungen des Akkordes nothwendig wird. Bei den Septimen-Akkorden müssen sowohl in der Grundstellung wie in den Umkehrungen die betreffenden Ziffern mit der für den Vorhalt nöthigen Ziffer angezeigt werden. Die Ziffern 7 vor 6 bezeichnen alsdann nur den Vorhalt der Septime vor der Sexte eines Sext-Akkordes, wie $\frac{6}{5}$ vor $\frac{6}{4}$ nur den Vorhalt der Quinte vor der Quarte und $\frac{7}{4}$ vor $\frac{6}{4}$ den Vorhalt der Septime vor der Sexte eines Quartsext-Akkordes.

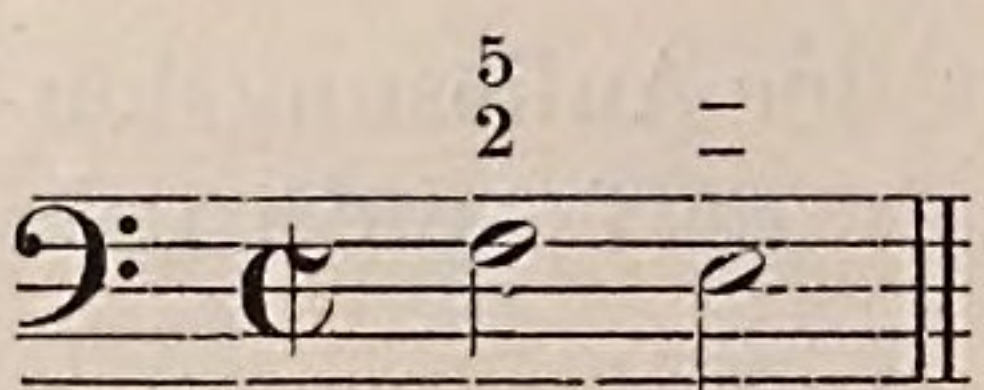
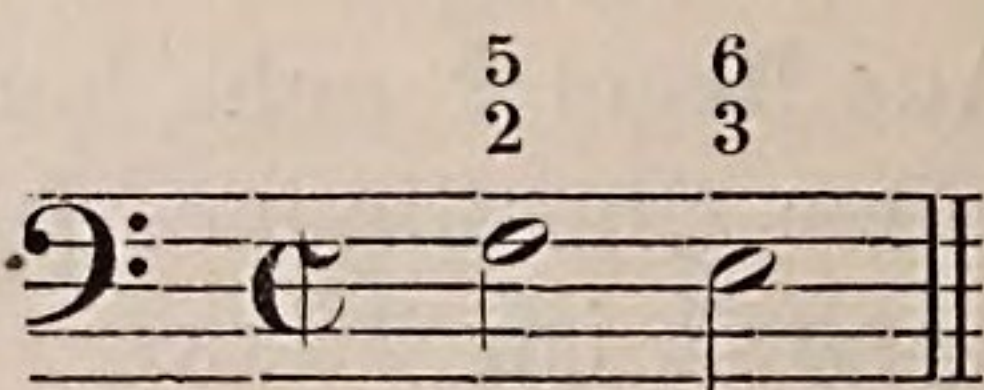
Es können aber auch vollständigere Bezeichnungen gegeben werden, so dass mit der den Vorhalt bezeichnenden Ziffer auch Ziffern für andere Intervalle des Akkordes angezeigt sind. So kann der Vorhalt vor der Oktave des Dreiklangles kurzweg mit 9 vor 8 oder ausführlicher mit $\frac{9}{3}$ vor $\frac{8}{3}$ oder $\frac{9}{5}$ vor $\frac{8}{5}$, vor der Oktave eines Septimen-Akkordes nur mit $\frac{9}{7}$ vor $\frac{8}{7}$ oder $\frac{9}{5}$ vor $\frac{8}{5}$, $\frac{9}{\sharp}$ vor $\frac{8}{\sharp}$, dementsprechend auch bei den Umkehrungen der Akkorde angezeigt werden, wie aus den nachfolgenden Beispielen zu ersehen ist.

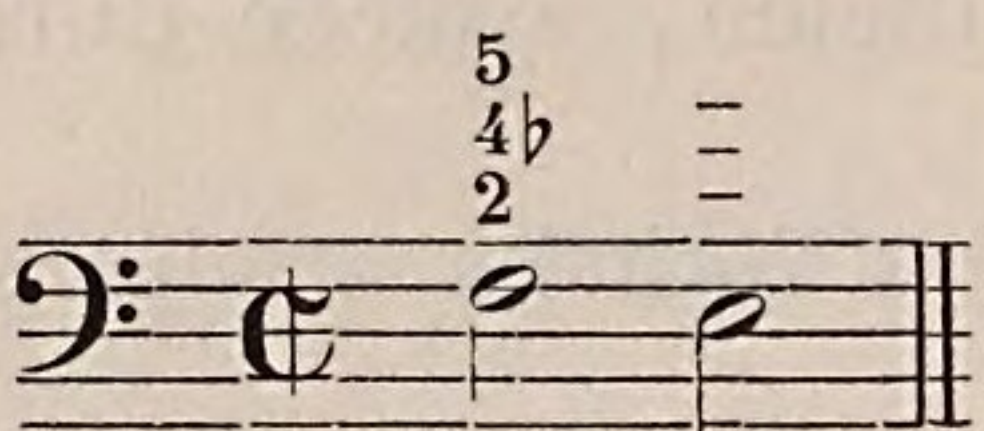
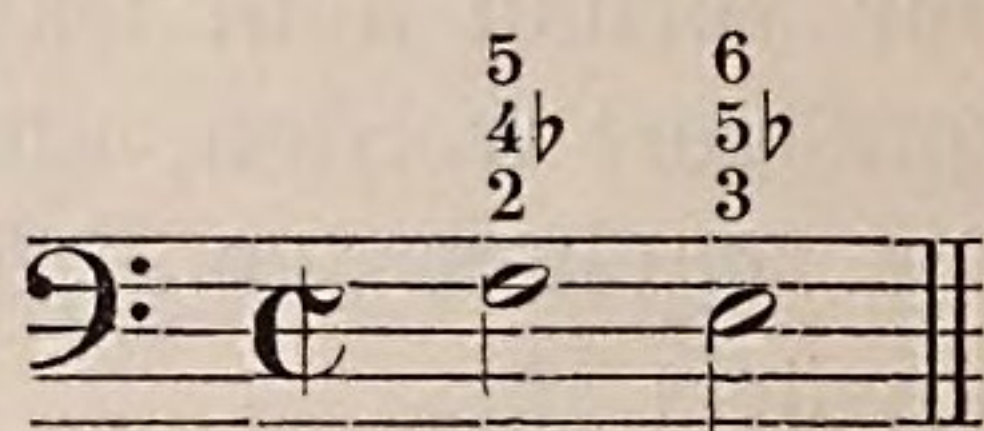
Liegt der Vorhalt im Basse, so werden die von der Vorhaltsnote entstehenden zufälligen Intervalle der Oberstimme durch die betreffenden Ziffern über der Bassnote angezeigt, z. B. $\frac{5}{2}-$, $\frac{4}{2}-$. Da die

*) Ein einziger Ausnahmefall wird weiter unten erklärt werden.

**) Die Fälle, in denen Vorhalte stufenweise nach oben oder sprungweise aufgelöst werden, sind Ausnahmefälle, von denen wir weiter unten sprechen werden. Im Prinzip haben die Septimen der Akkorde und die Vorhalte das Gemeinsame, dass sie, weil sie Dissonanzen sind, vorbereitet und stufenweise abwärts aufgelöst werden.

Striche die Fortdauer der Intervalle der Oberstimme auch nach der erfolgten Auflösung des Vorhalts anzeigen, so ist es gleichgültig, ob wir:

362.  oder: 

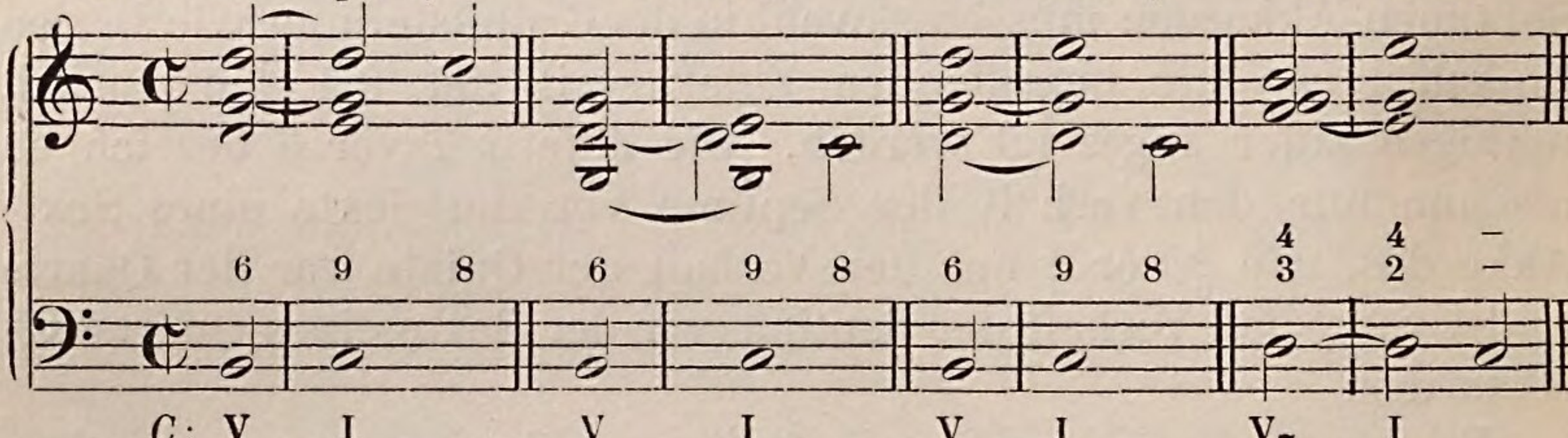
363.  oder: 

schreiben.

Zur bessern Veranschaulichung geben wir hier einige Beispiele zu den Regeln:

Zur Regel 1.

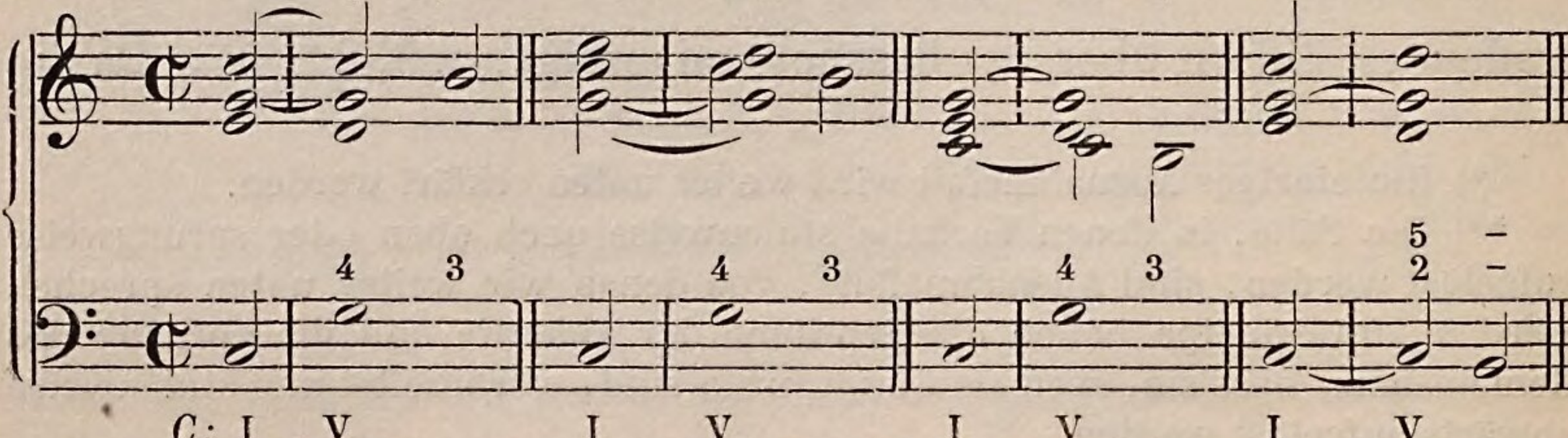
364. Vorhalt vor der Oktave des Grundtones beim Dreiklange
im Sopran, im Alt, im Tenor, im Bass.



C: V I V I V I V₇ I

Ob man den Vorhalt im Basse, wie er im letzten Takte von Beisp. 364 steht, als solchen oder als einen Sekund-Akkord des Septimen-Akkordes der dritten Stufe mit weggelassener Quinte des Stammakkordes auffassen will, ist gleichgültig. In beiden Fällen musste die Bassnote vorbereitet sein und stufenweise abwärts aufgelöst werden; der Auflösungsston der Bassnote, gleichviel ob wir sie als Septime oder Vorhaltsnote erachten, dürfte in keiner der Oberstimmen verdoppelt enthalten sein:

365. Vorhalt vor der Terz eines Dreiklangs
im Sopran, im Alt, im Tenor, im Bass.



C: I V I V I V I V

Vorhalte vor der Quinte des Dreiklangs werden nur, wenn sie auf vorangegangene Vorhalte folgen oder inmitten von Vorhalten stehen, Vorhaltscharakter annehmen, da ihnen das wesentliche Kennzeichen des Vorhalts, die Dissonanz, fehlt. Wir können sie füglich doppelt unter dem Basse kennzeichnen:

Vorhalt vor der Quinte des Dreiklangs

366. im Sopran, im Alt, im Tenor, im Bass.

C: I V I V I V I III
C: I III V I III V I I III

Vorhalte vor den Intervallen des Septimen-Akkordes.

§ 52. Der Vorhalt vor der Oktave des Grundtones beim Septimen-Akkorde zeigt jene zufällige Akkordbildung, welche man früher den Nonen-Akkord nannte. Wir vermögen nicht das Vorhandensein eines solchen Akkordes anzuerkennen, der im vierstimmigen Satze niemals mit allen seinen Intervallen erscheinen kann und sich stets als Vorhalt der None vor der Oktave beim Dreiklange und Septimen-akkorde erweist. Bei dem Dreiklange würde einem Nonen-Akkorde die Septime, beim Septimen-Akkorde die Quinte oder Terz fehlen.

367.

C: V I IV V₇ II₇ V₇

Aber auch im fünfstimmigen Satze würde der Akkord ohne Vorbereitung seiner dissonirenden Intervalle, der Septime und None, im strengen Stile nicht zu gebrauchen sein. Sind diese Intervalle vorbereitet, so zeigt sich die Akkordbildung als Doppelvorhalt $\frac{9}{7}$ vor $\frac{8}{6}$; wir erklären die Doppelvorhalte im nächsten Kapitel.

368.

9 8 7
7 6 5
5 3 3
3

C: IV V₇ III V₇ I

Frei d. i. unvorbereitet eintreten könnte die None nur über einem Orgelpunkt-Basse oder bei einer liegenden Oberstimme, was gleichbedeutend mit einem Orgelpunkte ist:

369. Orgelpunkt im Basse: oder:

370. Liegende Stimme im Tenor: oder:

The musical score for exercise 370 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music, each with a whole note chord. The first measure has a chord of G4, A4, B4, and C5. The second measure has a chord of A4, B4, C5, and D5. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music, each with a whole note chord. The first measure has a chord of G2, A2, B2, and C3. The second measure has a chord of A2, B2, C3, and D3. Above the bass staff, there are fingerings: 5, 3, 7, 3, 6, 5, 4, 3, 5, 3, 4, 3, 6, 4, 3, 2, 6. A slur is placed over the first three notes (5, 3, 7) and another slur is placed over the next three notes (5, 3, 4).

Alle derartig auftretenden Akkordbildungen sind, wie der Vorhalt, nur zufällige.

Nach dieser Abschweifung zeigen wir nunmehr Vorhalte vor den verschiedenen Intervallen des Septimen-Akkordes:

371. Vor der Oktave des Grundtones
im Sopran,

C: IV V₇ II₇ V₇ I II₇

im Alt, im Tenor, NB. im Bass.

7 9 8 7 8 6 4 2

II₇ V₇ — II V₇ — IV V₇ —

NB. Es ist gleichgültig, ob dieser Takt als Vorhalt oder mit folgender Akkordbezeichnung aufgefasst wird:

372.

C : IV vii⁰₇ V₇

373. Vorhalt vor der Terz des Septimen-Akkordes
im Sopran, im Alt,

a: 1 V_7 — VI V_7 —

im Tenor, im Bass.

Figures and Roman numerals for the piano accompaniment:

VI VII⁰₇ — IV₇ VII⁰₇ — I VII⁰₇ —

374. Vorhalt vor der Quinte des Septimen-Akkordes
im Sopran, im Alt, im Tenor, im Bass.

Figured bass notation for exercise 374:

Sopran: 7 6 5 — 7 6 — 7 6 — 6 5 —
Alt: 4 2 — 4 2 — 4 2 — 4 2 —
Tenor: — — — — — — — —
Bass: — — — — — — — —

Chord symbols: a: I V₇ — I V₇ — I V₇ — I VII⁰₇ —

375. Vorhalt vor der Septime des Septimen-Akkordes
im Sopran, im Alt, im Tenor,

Figured bass notation for exercise 375:

Sopran: 6 4 8 7^b 6 4 8 7^b 8 7 # —
Alt: — — — — — — — —
Tenor: — — — — — — — —
Bass: — — — — — — — —

Chord symbols: F: I d: VII⁰₇ — F: I d: VII⁰₇ — a: IV IV₇ — V I

im Bass.

NB. a.

b.

c.

Figured bass notation for exercise 375 (continued):

Sopran: 8 5 3 — 7 5 # — 6 6 6 4 4 —
Alt: — — — — — — — —
Tenor: — — — — — — — —
Bass: — — — — — — — —

Chord symbols: C: V a: VII⁰₇ — V₇ a: I F: V₇ — F: I V₇ — I V₇ —

Die bei NB. mit a. b. c. bezeichneten Akkordfolgen können nur, inmitten anderer Vorhalte stehend, Vorhaltscharakter annehmen.

Zu Regel 2.

Fehlerhafte Beispiele nebst deren Richtigstellung.

376. falsch, richtig, falsch, richtig,

Figured bass notation for exercise 376:

Sopran: 7 4 3 — 7 4 3 — 6 6 4 3 — 6 4 3 —
Alt: — — — — — — — —
Tenor: — — — — — — — —
Bass: — — — — — — — —

Chord symbols: C: V VI₇ V VI₇ F: VII⁰₇ I VII⁰₇ I

falsch, richtig, falsch, richtig.

4 3 7 4 6 4 3 7 4 6 7 4 3 7 4 3

a: II⁰₇ I II⁰₇ I C: IV V₇ IV V₇

Als Ausnahme erwähnen wir hierbei, dass der Grundton eines der drei Hauptdreiklänge in einer Mittelstimme enthalten sein kann, während eine Oberstimme einen Vorhalt zu diesem Grundtone bildet. Der Grundton muss aber alsdann vorbereitet sein und vom Vorhalte eine None entfernt liegen. Ein derartiger Vorhalt wird meist nur in einer Sequenz von Vorhalten oder allenfalls nach gut verbundener Akkordfolge eintreten, z. B.:

377.

G: I V₇ IV

Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Tonika.

378.

C: I V₇ I II₇ I V₇ I

Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Dominante.

379.

C: I V VI₇ V V₇ I V₇ I

Vorhalt vor dem Grundtone des Dreiklangs der Unterdominante.

380.

C: I II VII⁰₇ V₇ IV I V₇ I

Beispiele für die Regeln 3 und 5 sind in vorstehenden Nummern 364, 365, 366 u. a. genügend enthalten. Für die 4. Regel fügen wir Beisp. 381 bei:

381.

C: V₇ I V₇ — I

Dagegen werden Quintenparallelen, welche durch den Vorhalt verzögert werden, niemals schlechte Wirkung machen; bei sonst korrekter Stimmenführung sind dieselben sogar in den äusseren Stimmen erlaubt:

382.

a: IV₇ V₇ IV V₇ VI V₇

Im Basse kommt der Vorhalt zumeist vor der Terz eines Sext- oder Quinsext-Akkordes, seltener vor der Quinte des Stammakkordes beim Terzquart-Akkorde oder vor dem Grundtone eines Akkordes vor.

383. Vorhalt im Basse vor der Terz des Dreiklangs, des Septimen-Akkordes,

F: I V I V₇ I d: VII⁰₇

vor der Quinte des Septimen-Akkordes, vor dem Grundton des Dreiklangs, des Septimen-Akkordes.

F: I V₇ I d: VII⁰₇ F: V₇ I V₇ g: VII⁰₇

Ein Vorhalt kann durch mehrere Akkorde gehalten werden, z. B.:

384.

C: I II₇ e: VII⁰₇ VI c: IV₇ e: II⁰₇ I a: VII⁰₇ I

Schliesslich erwähnen wir noch der Vollständigkeit halber Folgendes:

Der eigentliche Auflösungston des Vorhaltes kann zuweilen ganz weggelassen werden:

385.

F: V₇ I — VI a: V₇ — d: V₇ G: V₇ — C: V₇ I

Zwischen Vorhalt und Auflösung können Töne eingeschoben werden, z. B.:

386.

G: IV V₇ ——— C: V₇ VI II₇ V I

Zuweilen dürfte man auch ausnahmsweise den Vorhalt 2 vor 1 in klassischen Kompositionen für gemischten vierstimmigen Gesangschor finden :

387.

C: I V I —

Es ist dies nur ein Nothbehelf, weil die Bassstimmen das eine Oktave tiefer stehende grosse C nicht erreichen können. Der Vorhalt 2 vor 1 ist aber wegen allzugrosser Nähe der dissonirenden Töne zu vermeiden und ist zwischen den Oberstimmen streng verboten.

Beispiele.

388.

F: I IV I V₇ I V VI₇

NB. vergl. Beispiel 356.

7 6 7 6 6 5 4 7 4 3

V I II I V₇ I

389.

5 4 # 7 4 3 9 8 7 6 6 5

d: I V I VII⁰₇ I VII⁰ F: VI VI₇

390.

9 8 7 6 4 # 3 7 6 5

d: IV I V I g: I V₇

7 6 7 6 7 6 5

VI V₇ I IV I V₇ I

391.

5 4 2 6 9 8 6 5 9 8

G: I V₇ I IV D: V₇ I

7 6 7 5 6 9 8 7 5 6 8 7

G: IV V₇ I II₇ V₇ I

392.

6 5 4 2 6 6 5 4 3 2 7 6 6 5

C: I V₇ I V V₇ I V₇ I I₇

393.

9 8 9 6 4 8 4 3

IV I V I B: I

5 2 6 5 4 3 6 4 3 4 3 4 5 2 6 4 3 6

V V₇ I -g: V₇ I -c: V₇ I -V₇ I -VII⁰

7 6 7^b 5^b 4 3 7^b 5^b 4^b 3 7^b 9 8 7^b 4 3 7

I -f: VII⁰ F: I -es: VII⁰ Es: I -f: VII⁰ F: I -c: VII⁰ I -B: V₇

I — g: V₇ I VI F: V₇ B: I — vi₇ II — V₇ I

394.

d: I V₇ I V₇ I g: V₇ I V₇

I VII⁰ I c: VII⁰₇ I g: I d: V₇

I V I g: V₇ I V I a: VII⁰₇ d: I V₇ I

Aufgaben.

	E. L.	W. L.
a.	5 8 7 6 6	7 6 7 5 6 6 4 3
395.	C: I VII ⁰ I V ₇ I II ₇ V V ₇ I	

9 8 4 6 7 6 5 — E. L. f. 3 6 9 8 6 4 7 —

I e: I V I e: I V I IV V₇

4 3 3 7 6 5 7 6 5 — E. L. g. 5 8 7 5 4 3 5

I G: VI₇ e: II⁰ IV V₇ III' V I d: I — g: V₇ I — c: V₇

6 4 3 4 5 4 8 7 6 — 8 5 4 7 —

VI f: V₇ I c: I — g: IV₇ V d: I IV₇ II⁰ V V₇ I

E. L. h. 3 6 3 4 3 6 5 9 8 6 5 9 8 4 4 3 —

B: I V₇ VI II V I I₇ IV I V I

W. L. i. 5 8 3 7 9 8 6 4 2 5 9 8 6 7 5 E. L. 7 6 3 4 # 6 5

g: I IV b: II⁰ V₇ B: I g: I — IV₇ II⁰ IV₇ — V I c: V₇

4 3 8 7 9 8 7 6 5 4 3 — k. 3 2 6 6 3

I g: IV₇ I IV₇ — I V I F: I I₇ IV — I c: II⁰

4 3 7 4 3 7 4 9 8 7 6 7 5 3 E. L. 6 4 3 6 5 4 3 —

V — F: V₇ I II d: V₇ g: V₇ C: V₇ F: V₇ d: VII⁰ f: II⁰ F: I V I

E. L. l. 8 6 9 8 6 5 9 8 6 9 8 7 7 8 —

C: I — IV VII⁰ VII⁰ a: V d: V V₇ C: II II₇ V₇ I

Fünfzehntes Kapitel.

Vorhalte in zwei und drei Stimmen.

§ 53. Vorhalte in zwei und drei Stimmen können im vierstimmigen Satze gegeben werden, wenn sie sorgfältig vorbereitet sind. Die zufälligen Intervalle, welche die Vorhaltstöne gegen die Bassnote bilden, werden alsdann in der Weise durch die entsprechenden Ziffern angezeigt, dass ohne Berücksichtigung der Stellung des Akkordes die grösseren Ziffern jederzeit über die kleineren geschrieben werden,

z. B.: $\begin{smallmatrix} 9 & 8 & 9 & 8 \\ 7 & 6 & 7 & 6 \\ 4 & 3 & 5 & 4 \end{smallmatrix}$ u. s. w.

396.

D: I — II I h: VII⁰₇ VI D: V₇

I I₇ II I V₇ I

Der Vorhaltston kann auch eine kleine chromatische Stufe aufwärts fortgeführt werden. Solche, sich aufwärts lösende Vorhalte können in einer oder zwei Stimmen zugleich und auch in Verbindung mit einem dritten, sich in regelmässiger Weise schrittweise nach unten auflösenden Vorhalte vorkommen, z. B.:

397.

C: I IV I IV F: V₇ I

Einen ganzen Ton aufwärts kann der Verhaltston nur in Verbindung mit anderen Vorhalten geführt werden, z. B.:

398.

G: V₇ I

Der Bass geht häufig gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts zu einem andern Tone weiter, der entweder ein anderes Intervall des in Aussichtgenommenen Auflösungs-Akkords ist, oder einen neuen Akkord bestimmen soll. In beiden Fällen wird dann nur der Vorhalt angezeigt, seine natürliche, regelmässige, stufenweise abwärtsführende Auflösung dabei stets vorausgesetzt. Falls mit der Auflösung des Vorhalts eine andere Stellung des Auflösungs-Akkordes oder ein neuer Akkord gegeben werden soll, so muss dies über der Bassnote durch die entsprechenden Ziffern angezeigt werden:

Beispiele.

399.

C: I V₇ I V I V₇ I a: V₇

I F: V₇ I C: II V₇ I — II₇ V V₇ I

400.

E: I VII⁰ I IV — VI II₇ IV III — cis: VII⁰₇ I — E: II₇ —
 III V cis: VII⁰₇ I IV₇ H: V₇ E: V₇ I

Aufgaben.

401.

a. E. L. $\begin{matrix} 3 & - & 7 & 6 & 9 & 8 & 7 & 9 & 6 & 9 & 8 & 7 & 9 & 8 \\ 8 & 7 & 9 & 5 & 4 & 4 & 3 & 7 & 5 & 4 & 3 & - & 3 & - \end{matrix}$
 C: I I₇ II V₇ I IV d: V₇ C: II II₇ V₇ I

b. E. L. $\begin{matrix} 6 & 9 & 8 & 7 & 6 & 6 & 6 & 8 & 7 \\ 4 & 4 & 4 & 7 & 5 & 4 & 4 & 4 & 4 \\ 8 & 3 & 4 & 2 & 5 & 4 & 3 & 3 & 3 \end{matrix}$
 d: I II⁰₇ V V₇ g: VII⁰₇ d: IV IV₇ V₇ I II₇ V₇ I

c. E. L. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 & - & 7 & 6 & 7 & 8 & 4 \\ 5 & 6 & 4 & - & 5 & 4 & 4 & 4 & 2 \\ 3 & 2 & 3 & - & 4 & 6 & 3 & 4 & 6 \end{matrix}$ W. L. $\begin{matrix} 7 & 7 \\ 7 & 7 \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$
 B: I V₇ I V I V₇ I — VII⁰₇ g: V V₇ I c: VII⁰₇

d. E. L. $\begin{matrix} 9 & 7 & 9 & 8 & 8 & 7 \\ 6 & 5 & 6 & 5 & 6 & 5 \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$
 I B: III V₇ I g: I — I V c: VII⁰₇ I g: IV₇

6# 4 7 6 6 7 - e. E. L. 6 - 6

7 8 7 6 9 6 5 7

III' V₇ I c: V₇ I g: V₇ I a: I VII⁰₇ VI d: V₇

I a: II⁰₇ V I - V₇ I.

Durchgehende Noten, durchgehende Akkorde, Wechselnoten, der Orgelpunkt.

§ 54. Zwischen zwei einem Akkorde angehörnden Tönen können andere harmoniefremde Töne stufenweise eingeschaltet werden; diese werden durchgehende Noten genannt:

402.

8 - 6 - 6 - 6 8 3 - 3 2 6 - 8

C: I V I

Sollen durchgehende Noten in einer Oberstimme gegeben werden, so werden die zufälligen Intervalle, welche sie zum Basse bilden, durch die entsprechenden Ziffern über der Bassnote angezeigt:

403.

5 10 9 8 3 4 3 2 7 8 9 8 7 6 7 8

Die Beispiele 402 und 403 zeigen bereits, dass schon dann, wenn durchgehende Noten in einer Stimme enthalten sind, zufällige Akkordbildungen zum Vorschein kommen können. Öfter noch ist dies der Fall, wenn durchgehende Noten in mehreren Stimmen zugleich enthalten sind:

404.

C: I IV I

Durchgehende Noten und Akkorde fallen meist auf die schwachen Takttheile.

Unharmonische, einem Akkorde stufenweise vorangehende, auf guten oder schwachen Takttheil fallende Noten, nennt man

Wechselnoten.

405.

C: I V₇ I

Wechselnoten dürfen im rein harmonisch vierstimmigen Satze nicht angewendet werden; sie machen stets den Eindruck von frei eintretenden, nicht vorbereiteten Vorhalten.

Der Orgelpunkt.

§ 55. Wenn sich über einer, mehrere Takte hindurch liegenden, Bassnote eine Anzahl von Akkorden und zufälligen Akkordbildungen bewegt, so nennt man dies einen Orgelpunkt. Derselbe muss auf einem rhythmisch und metrisch begrenzten Theile eines Musikstückes beginnen; er kann sowohl am Anfange als inmitten des Satzes oder am Schlusse stehen. Jederzeit aber muss er mit einem konsonirenden Akkorde anfangen. Tonika oder Dominante der Tonart, in welcher sich der Satz bewegt, sind die geeignetsten Basstöne für einen Orgelpunkt. Zuweilen hat derselbe auch die beiden beregten Töne als Grundlage derart, dass die Dominante über der Tonika im Basse liegt. Die Generalbassbezeichnung für die über dem Basse hinweggehenden Akkorde und zufälligen Akkordbildungen wird aber alsdann von der Tonika aus gezählt und demgemäss notirt.

Der Schluss des Orgelpunktes wird am besten ebenfalls auf einem rhythmisch und metrisch begrenzten Theile des Satzes gebildet werden.

Ist der aushaltende Ton in einer Mittel- oder Oberstimme, und bewegen sich Akkorde und zufällige Akkordbildungen um ihn herum (vergl. Beisp. 379) oder unter ihm, so nennen wir dies eine

liegende Stimme.

Das folgende Beispiel zeigt uns in den ersten drei Takten einen Orgelpunkt über der Tonika. Die Takte 4—7 haben zwischen harmonischen Noten Durchgangstöne. Takt 8 und 9 enthält einen Orgelpunkt über der Dominante, Takt 10 und 11 einen solchen über Tonika und Dominante. Die Schlusstakte zeigen eine liegende Stimme im Sopran:

406.

8 7 7 7 6 8
5 4 5 5 2 4 5
3 2 4 4 6 2 4 3 4 3 2 3 3

3 6 6 5 6 7
3 6 5 3 4 2 6

7 8 6 7 8 6 5 4 5 6 5 7 8 5 3 3 6 7
4 5 4 5 3 6 4 3 2 3 4 3 2 3 3 3 6 7
2 3 2 3 3 4 3 2 3 4 3 2 3 3 3 3 6 7

Wir geben hier noch Beispiele für den Orgelpunkt, aus denen der Schüler ersehen möge, wie er seine Bearbeitung der Aufgaben machen könne:

Beispiele.

407.

The musical score for exercise 407 is written for guitar. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in the key of D major (one sharp) and common time (C). The treble staff contains a series of chords and single notes, while the bass staff contains a single note (D) sustained throughout the exercise. A guitar fingering table is provided between the two staves, indicating the fret and finger for each note.

8	7	—	8	6	5	7	6	6 $\flat$	7	6	—
5	4	—	5	6	5	6	5	4 $\sharp$	5	4	5
3	2	—	3	4	3	2	3	2	3	2	3

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the upper staff, and the voice part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melody with a rising eighth-note pattern in the first two measures, followed by a descending eighth-note pattern in the third measure. The voice part enters in the second measure with a melody that rises and then falls. The score is written in a single system with a brace on the left side. The piano part is in the upper staff, and the voice part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a melody with a rising eighth-note pattern in the first two measures, followed by a descending eighth-note pattern in the third measure. The voice part enters in the second measure with a melody that rises and then falls. The score is written in a single system with a brace on the left side.

[illegible]

8 6 5 6 6 7 4 6 8 7 9 8
 5 4 3 4 6 7 2 4 6 4 4 4

7 5 4 3 2 3 4 3 2 4 3

Aufgaben.

409. a. 5 6 5 6 7 8 7 8 8 6
 3 4 3 4 2 3 2 3 2 3 5

8 5 3 7 9 8 7 7 9 8 6 6 6 7 6 7 6 8
 3 4 3 4 2 4 3 2 4 3 2 3 2 3 2 3

7 6 7 8 8 7 7 6 7 7
 4 6 5 5 6 7 6 5 6 4 5
 2 4 4 3 3 4 5 4 3 4 2 3 b. 7 6 7
 8 2 4 4 8 4 6 5

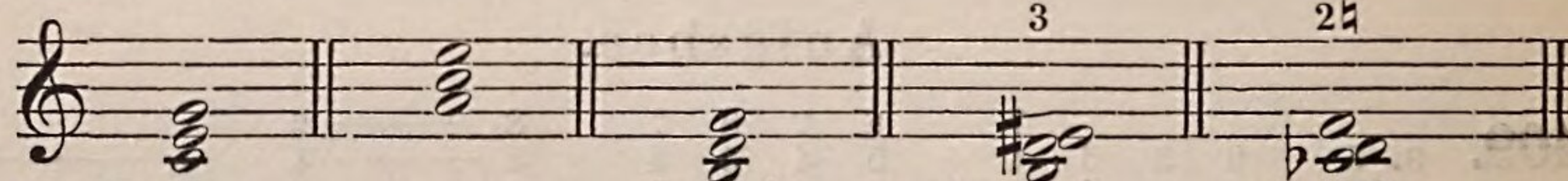
7 7 7 6 7 6 5 5 5 5 7
 6 5 6 5 6 5 4 5 5 5 6
 6 2 4 3 4 3 2 3 3 3 6 7
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3

5 6 5 5 6 8
 3 5 3 3 3 5
 3 3 3 3 3 3

Die Anwendung der Akkorde zur Modulation.

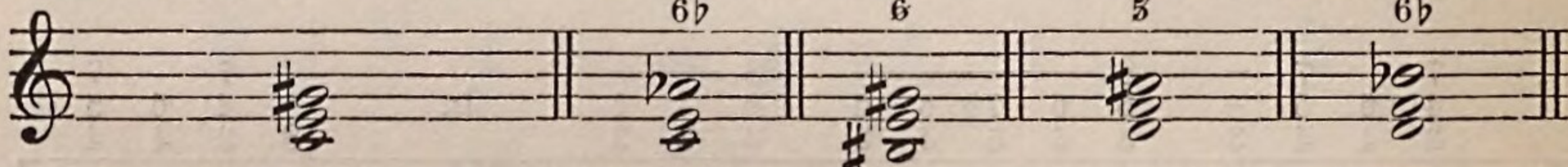
§ 56. Mit alleiniger Ausnahme des als Grundharmonie wohl nur äusserst selten gebrauchten Septimen-Akkordes der ersten Stufe in Moll haben wir jeden Akkord in verschiedenen Tonarten gefunden. Diese Zugehörigkeit der Akkorde zu verschiedenen Tonarten ergibt ein weites Feld zu Harmonie-Verbindungen für modulatorische Wendungen innerhalb eines Tonsatzes. Die mannigfachen verwandtschaftlichen Beziehungen der Akkorde untereinander eröffnen gleichzeitig ein ausserordentlich reiches Gebiet für die Modulation aus einer Tonart in andere fremde, oft weit entlegene Tonarten. Die enharmonische Umwandlung eines einzigen Tones in einem Akkorde kann uns als Brücke zum Übergange in eine fremde, ihr nicht verwandte Tonart dienen. Das unter Nr. 410 beigegebene Beisp. eröffnet dem Schüler den Einblick in die mannigfachen Beziehungen eines Akkordes zu mehreren verschiedenen Tonarten:

Der harte Dreiklang. Der weiche Dreiklang. Der verminderte Dreiklang; derselbe in enharmonisch verwandelter Schreibweise, jedoch gleichklingend.

410. 

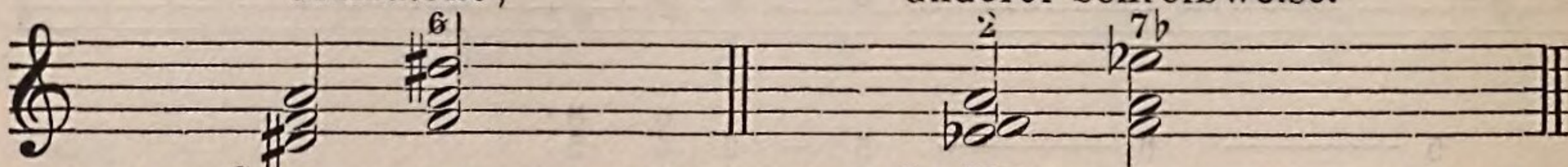
C: I	a: I	C: VII ⁰	f#s: VII ⁰ ₇
F: V	e: IV	c: VII ⁰	es: VII ⁰ ₇
G: IV	C: VI	a: II ⁰	
e: VI	G: II		
f: V	F: III		

Der harte übermässige, wie der in der Quinte alterirte Dreiklang; derselbe gleichklingend, aber in anderer Schreibweise. Der weiche Dreiklang mit alterirter Quinte; derselbe anders notirt, aber gleichklingend.



C: I	f: III'	E: I	C: II	B: I
a: III'	As: I	cis: III'	a: IV	Es: V
G: IV	Des: V	A: V		F: IV
F: V	Es: IV	H: IV		d: VI
e: VI	c: VI	gis: VI		es: V

Der Dreiklang mit alterirtem Grundtone; derselbe gleichklingend, aber in anderer Schreibweise.



C: II	B: V ₇
a: IV	b: V ₇
F: VI	
d: I	

Der Dominant-Septimen-Akkord;

derselbe in enharmonisch veränderter
Notirung bei gleichem Klange.

C: V_7
 c: V_7

e: I_7
 D: II_7
 G: VI_7
 h: IV_7

Der Nebensep-
timen-Akkord
mit hartem Drei-
klange und grosser
Septime.Der Nebensep-
timen-Akkord mit
weichem Drei-
klange und kleiner
Septime.Der Septimen-Akkord
mit übermässigem
oder alterirtem
Dreiklange und
grosser Septime.Der Septimen-
Akkord mit ver-
mindertem Drei-
klange und kleiner
Septime.

C: I_7
 G: IV_7
 e: VI_7

C: II_7
 a: IV_7
 F: VI_7
 B: III_7

C: I_7
 a: III'_7
 G: IV_7
 e: VI_7

C: VII^0_7
 a: II^0_7

Der verminderte Septimen-Akkord, verschiedenartig geschrieben; derselbe kann wie der verminderte Dreiklang ebensowohl nach dem Dreiklange der ersten Stufe der Dur- als Molltonart aufgelöst werden.

c: VII^0_7 a: VII^0_7 fis: VII^0_7 es: VII^0_7 dis: VII^0_7 b: VII^0_7 g: VII^0_7

e: VII^0_7 cis: VII^0_7 f: VII^0_7 d: VII^0_7 h: VII^0_7 gis: VII^0_7 as: VII^0_7

Der übermässige Terz-
quartsext-Akkord.Der übermässige Terz-
quintsext-Akkord.

C: VII^0_7 Ges: VII^0_7 C: II_7 B: V_7
 a: II^0_7 es: II^0_7 a: IV_7 b: V_7

Zu dem gleichen Zwecke kann auch in der Weise einer Trugkadenz zwischen den Akkorden der zweiten und fünften Stufe der Dreiklang der Tonika (am besten in Quartsext-Akkord-Stellung) eingeschoben werden, z. B.:

413.

oder:

C: II₇ I V I II I V₇ C: II₇ I V₇ I

(Es): VII⁰₇
(c): II⁰₇

§ 58. Unser erstes Ziel zur Erreichung einer fremden Tonart wird der den Leitton derselben enthaltende Dominant- oder Dominantseptimen-Akkord sein. Zu diesem Zwecke suchen wir einen beiden Tonarten verwandten Akkord, der mit beiden einen oder zwei gemeinschaftliche Töne besitzt, als Brücke zum Dominantseptimen-Akkorde zu benutzen. Als erstes und einfachstes Modulationsmittel werden wir dazu einen selbständigen Dreiklang verwenden.

Wir zeigen nunmehr, wie wir auf diese Weise aus einer Tonart in die einen Halbton höher liegende modulieren können:

C: I f: I Des: V₇ I

f: V Des: III

Aus der Doppelbezeichnung unter dem Basse sind die verwandtschaftlichen Beziehungen der Akkorde ersichtlich. Der Dreiklang der Tonika in C-dur ist gleichzeitig Dominant-Dreiklang in f-moll und dieser wiederum Dreiklang der dritten Stufe in Des-dur. Mit dem Dominantseptimen-Akkorde hat der Dreiklang der dritten Stufe zwei gemeinschaftliche Töne, welche die Verbindung beider Akkorde erleichtern und natürlich herstellen.

Es ist klar, dass wir auf dieselbe Weise auch von c-moll nach Des-dur oder von C-dur nach cis-moll und ebenso von c-moll nach

cis-moll moduliren können und dass wir in gleicher Art von jedem Tone ausgehend aus einer Tonart in die einen Halbton höherstehende gelangen können. Hängen wir an einen solchen mit den einfachsten Mitteln bewerkstelligten Übergang die Schlusskadenz, so haben wir eine kurze aber vollgenügende Modulation, z. B.:

415. NB.

c: I IV Des: V₇ cis: I IV I V₇ I
Des: III

NB. Im vorstehenden Beispiele vertritt der Dreiklang der vierten Stufe den Septimen-Akkord der zweiten, dessen Grundton in diesem Falle weggelassen ist.

Wollen wir in eine einen Ganzton höherstehende Tonart moduliren, so können wir uns ebenfalls durch einen Dreiklang die Verbindung mit dem Septimen-Akkorde der zu erreichenden neuen Tonart herstellen:

416. folgt Kadenz.

C: I III d: V₇ I c: I g: I d: V₇ d: I II⁰₇ V V₇ I
D: V₇ I g: I

In die eine kleine Terz höherstehende Tonart gelangen wir folgendermassen:

417. u. Schlkz.

C: I f: I Es: V₇ I c: I c: IV Es: V₇ es: I II⁰₇ I V₇ I
f: V Es: II es: V₇ I Es: II

Für die eine grosse Terz höhere Tonart folgt Beisp. 418:

418.

u. s. w.

u. s. w.

C: I VI E: V₇ I c: I VI e: V₇ I
 e: IV e: V₇ I E: V₇ I

In die eine reine Quart höhere Tonart gelangt man wie folgt:

419.

u. s. w.

C: I VI F: V₇ I c: I VI f: V₇ I II⁰₇ I V₇ I
 F: V III f: V₇ I As: III I F: V₇ I II₇ I V₇ I

In die Tonart der übermässigen Quarte oder der verminderten Quinte:

420.

u. s. w.

C: I V Fis: V₇ I
 c: I I fis: V₇ I
 G: IV

In die Tonart der reinen Quinte:

421.

u. s. w.

C: I VI G: V₇ I c: I VI g: V₇ I
 G: II As: III I G: V₇ I

In die Tonart der kleinen Sexte:

422.

u. s. w.

C: I V As: V₇ I
 c: I V as: V₇ I

In die Tonart der grossen Sexte:

423.

C: I V A: V₇ I
 c: I V a: V₇ I

In die Tonart der kleinen Septime:

424.

u. s. w.

C: I f: I B: V₇ I
 c: I c: IV b: V₇ I

In die Tonart der grossen Septime:

425.

u. s. w.

C: I III H: V₇ I
 c: I I h: V₇ I
 Es: VI

§ 59. Wenn uns schon der Dur- oder Moll-Dreiklang ein genügendes Mittel zur Modulation in alle Tonarten bietet, so geben

uns doch übermässige und alterirte Dreiklänge, Nebenseptimen-Akkorde und unter diesen insbesondere der verminderte Septimenakkord in den meisten Fällen viel geschmeidigere Mittel zur Modulation. So würde sich der in 425 gezeigte Übergang weniger schroff durch Verwendung anderer Akkorde in mannigfacher Weise geben lassen:

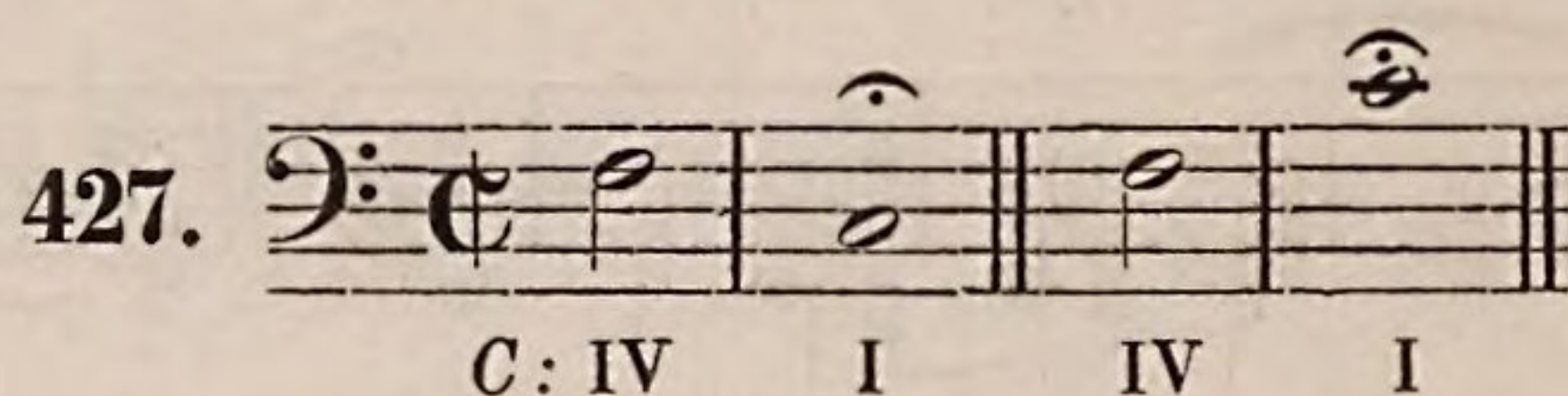
426.

Alle im Beisp. 426 gezeigten Modulationsmittel führen direkt zum bestimmten Ziele; man kann sie benutzen, um sofort in eine fremde Tonart überzuleiten. Immerhin werden einige derselben auch bei geschickter Anwendung nicht genügen, wenn es sich um die Modulation in eine weitentfernte Tonart handelt, in der wir schliessen

wollen. Wir werden dann besser thun, in einem etwas ausgeführteren Tonsatze von der Tonart, aus der heraus wir gehen, verwandte Tongeschlechter zu streifen, uns der zu erreichenden fremden Tonart auf diese Weise allmählich zu nähern und dann in dieser einen ausgeführten Schluss zu bilden. Die Wirkung des Schlusses kann alsdann durch einen nicht zu weit ausgeführten Orgelpunkt, der sich vorwiegend in Akkorden der neuen Tonart bewegt, wesentlich verstärkt werden. Der Orgelpunkt endigt häufig mit einem plagalischen Schlusse, über den wir hier noch einige Worte beifügen wollen.

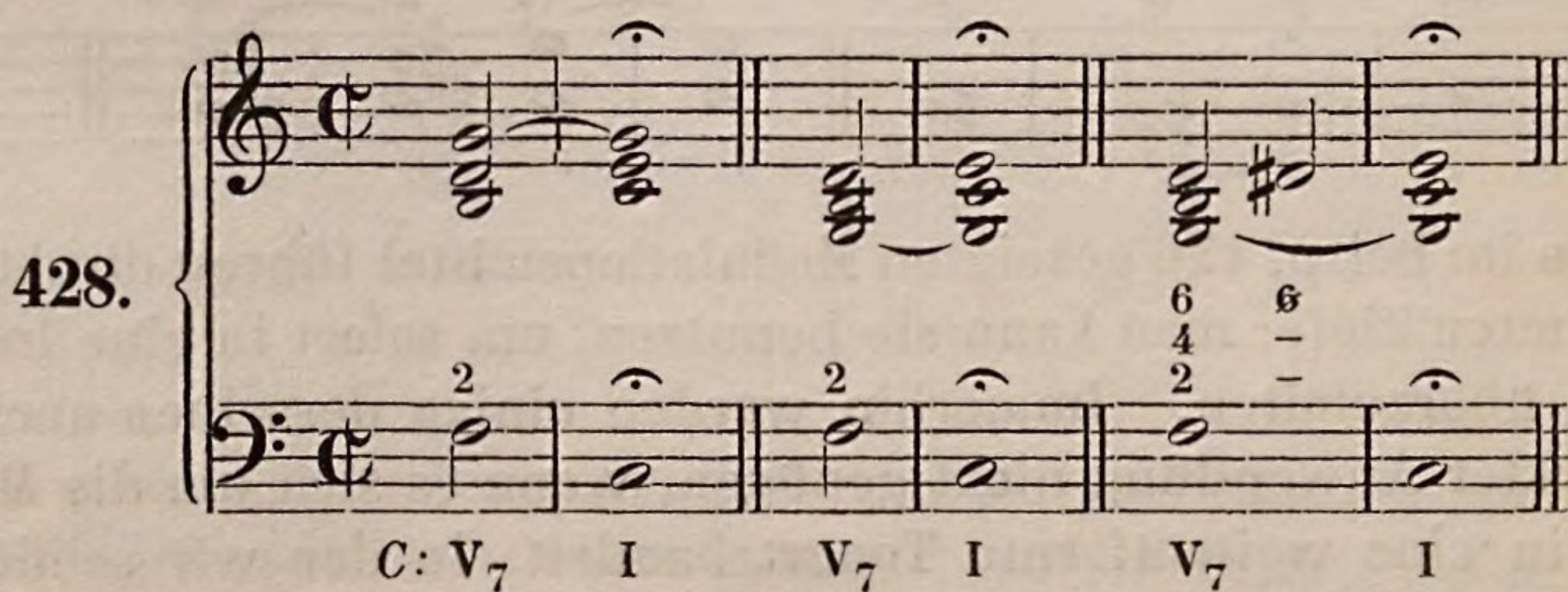
§ 60. Der plagalische Schluss.

beruht im Wesentlichen auf der Fortschreitung von der Unterdominante zum Tonika-Akkorde:



Zumeist wird bei dieser Schlussformel der Dreiklang der Unterdominante gebraucht; er eignet sich dazu am besten in der Grundstellung. Soll der plagalische Schluss in einer Molltonart gebildet werden, so wird man als Schlussakkord den harten Dreiklang der Tonika vorzugsweise setzen. So verfahren unsere alten Meister, die den Plagalschluss öfter anwendeten, als dies heutzutage der Fall ist.

Mehr oder weniger werden sich auch andere Akkorde, deren Bass vom Unterdominant-Tone zum Grundtone des harten Dreiklangs der Tonika führt, zur Bildung eines plagalischen Schlusses geeignet zeigen. Es ist gerade diese Führung des Basses für die Eigenthümlichkeit des Plagal-Schlusses charakteristisch, so dass selbst die Aufeinanderfolge des Dominantseptimen-Akkordes und des Dreiklangs der Tonika unter Umständen den Charakter des authentischen Schlusses verliert und den Anschein eines Plagal-Schlusses annehmen kann, wenn wir die erwähnte Bassführung beiden Akkorden zu Grunde legen:



Wir zeigen nunmehr in Beispiel 429 dem Schüler einige andere Akkorde, durch welche gelegentlich auch ein plagalischer Schluss gebildet werden kann:

429.

Example 429 displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes chords and figured bass (numbers 1-7) indicating fingerings. Roman numerals (I, II, VII, etc.) are placed below the bass staff of each system to denote the chord quality and position. The systems illustrate various harmonic progressions and modulations.

System 1: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff figures: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. Roman numerals: C: II I II I II I II I II₇ I.

System 2: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff figures: 6 5, 6 5, 6 5, 4 3, 4 3. Roman numerals: II₇ I II₇ I II₇ I VII⁰₇ I VII⁰₇ I.

System 3: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff figures: 6 4 3, 6 4 3, 6 5, 6 5, 6 5. Roman numerals: VII⁰₇ I VII⁰₇ I c: II⁰₇ C:I c: II⁰₇ C:I c: II⁰₇ C:I.

System 4: Treble staff shows a sequence of chords. Bass staff figures: 4 3, 4 3, 4 3, 5 b, 7. Roman numerals: c: VII⁰₇ I c: VII⁰₇ I f: II⁰₇ C:I c: VI C:I a: V₇ C:I. The system concludes with the notation "u. a. m." (and so on).

Innerhalb einer ausgeführten Modulation wird die Anwendung von Vorhalten, Septimen-Akkorden, zuweilen auch von durchgehenden Noten sich geeignet zeigen, die Härte der Aufeinanderfolge mancher

Akkorde zu mildern und die Harmonie-Verbindung inniger zu gestalten:

430. NB.

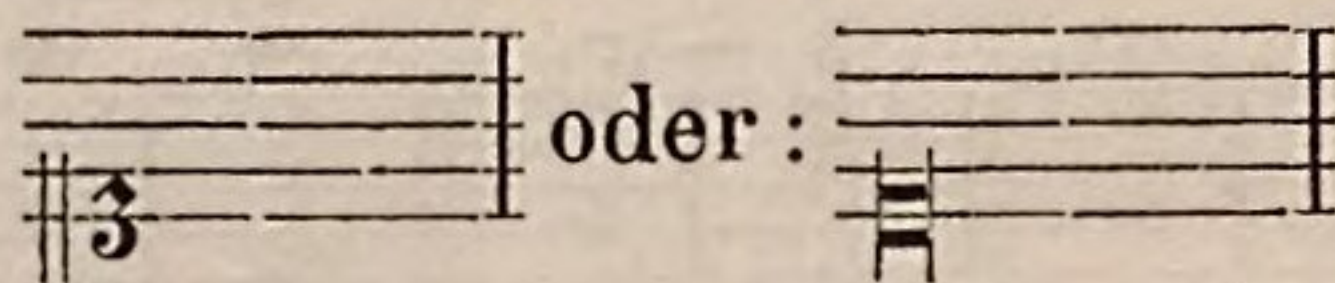
C: I I₇ e: II⁰₇ *fis*: VII⁰₇ IV VII⁰₇ V₇ D: III III₇ VI

fis: I V₇ VI h: V₇ I *fis*: V₇ I H: V₇ I *fis*: II⁰₇ I

NB. Die gerade Bewegung aller Stimmen von Takt 2 zu 3 ist hier nicht zu tadeln, da alle Stimmen je einen Halbtonschritt machen. In diesem Falle wird die gerade Bewegung zwischen zwei verminderten Septimenakkorden in jeder Richtung gestattet sein.

Der Schüler versuche erst schriftlich, danach aber praktisch am Klavier (Orgel) direkte, kurze und indirekte, weiter ausgeführte Modulationen zu bilden.

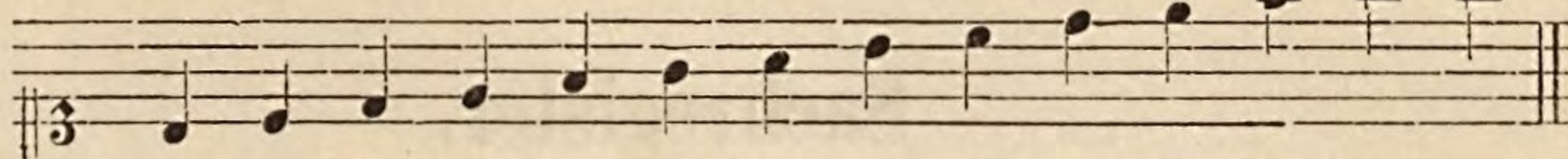
Für diejenigen Schüler, welche ihre theoretischen Studien über die Harmonielehre hinaus ausdehnen wollen, fügen wir am Schlusse dieses Buches eine Übersichtstafel des alten C-Schlüssels bei, wie er im Kontrapunkt späterhin für die partiturmässige Anordnung der drei Oberstimmen gebraucht werden kann. Das Zeichen für den C-Schlüssel ist:



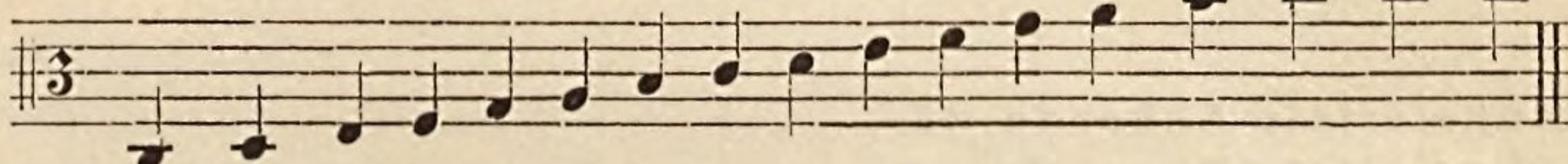
Je nach der Linie, auf welcher der Schlüssel steht, giebt er das eingestrichene $\bar{c}$; er wird für den Sopran auf die erste, für den Alt auf die dritte und für den Tenor auf die vierte Linie gesetzt. Das Bild der Noten zeigen wir im Beisp. 434:

431.

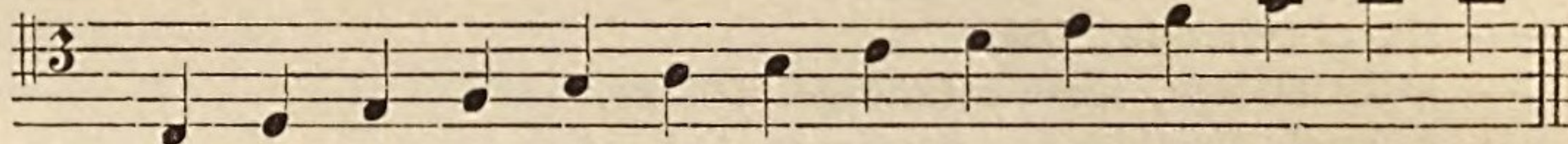
Sopran.

 $h \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad \bar{e} \quad \bar{f} \quad \bar{g} \quad \bar{a} \quad \bar{h} \quad \bar{\bar{c}} \quad \bar{\bar{d}} \quad \bar{\bar{e}} \quad \bar{\bar{f}} \quad \bar{\bar{g}} \quad \bar{\bar{a}}$ 

Alt.

 $c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \quad h \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad \bar{e} \quad \bar{f} \quad \bar{g} \quad \bar{a} \quad \bar{h} \quad \bar{\bar{c}} \quad \bar{\bar{d}} \quad \bar{\bar{e}}$ 

Tenor.

 $c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \quad h \quad \bar{c} \quad \bar{d} \quad \bar{e} \quad \bar{f} \quad \bar{g} \quad \bar{a} \quad \bar{h}$ 

Schliesslich wollen wir nicht verfehlen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass die Erkenntnis der in diesem Buche enthaltenen Regeln, Grundsätze und Hinweise nur durch aufmerksames Betrachten der Beispiele und fleissige Bearbeitung der Aufgaben erreicht werden kann.



Sachregister.

- Abgeleitete Akkorde, 15.
Abgeleitete Töne, Seite 2.
Akkordbildungen, zufällige, 165.
Akkorde, alterirte 126—145.
—— durchgehende, 166.
—— selbständige, unselbständige, 15. 29.
—— s. auch Dreiklänge, Septimen-Akkorde.
Alt 17.
Altnoten, Altschlüssel 181.
Auflösung des Dominantseptimen-Akkordes 66. der Nebenseptimen-Akkorde (in Dur) 83. (in Moll) 100. des übermässigen Sext-Akkordes 136. des übermässigen Quintsext- und Terzquartsext-Akkordes 140. 141. des Vorhalts 147—152. 162.
Äussere Stimmen 17.
Bass 17.
Bewegung, gerade, Gegen-, Seitenbewegung, 20.
Bezifferung, s. auch Generalbassschrift 25.
Chromatische Veränderung 2.
C-Schlüssel 180.
Decime 8.
Diskant 17.
Dissonanz 12.
Dominante 16. Dominantseptimen-Akkord bei der Modulation 173.
Dreiklang 15. Dur-, Molldreiklang 16. Dominantdreiklang (in Dur) 17. (in Moll) 44. Dreiklang der Tonika 17. Unterdominantdreiklang 17. verminderter 29. übermässiger 44. alterirter 126.
Duodecime 8.
Durchgang, durchgehende Noten 165. durchgehende Akkorde 167.
Einklang 9.
Einklangsfortschreitungen 20.
Ganzton 1.
Gegenbewegung 20.
Generalbassschrift 25.
Grundakkorde 15.
Grundton 15. Verdoppelung desselben im Septimen-Akkorde 68.
Halbton 7.
Harmonie, Harmonielehre 15.
Hauptkadenz 172.
Hauptdreiklänge in Dur 16. in Moll 44.
Hauptseptimen-Akkord 65.
Haupttöne 1.
Intervalle 7. Übersicht derselben 10. Versetzung derselben 12.

- Konsonanz, vollkommene, unvollkommene 12.
Lage, enge, weite oder zerstreute 19.
Leitton 31.
Liegende Stimme 167.
Mittelstimmen 17.
Modulation 110. 170.
Nebendreiklänge, in Dur 29. in Moll 44.
Nebenseptimen-Akkorde, in Dur 82. in Moll 100.
None 8.
Nonen-Akkord 149.
Nonenvorhalt 149.
Oktave, reine 9. verminderte 11.
Oktavenparallelen, offene, 20. verdeckte 33.
Orgelpunkt 166.
Plagalschluss 178.
Prime, reine, 8. 9. übermässige 9.
Quarte, reine, 8. 9. übermässige 9. verminderte 10.
Quartsext-Akkord 55.
Quinte 9. reine 9. übermässige 9. verminderte 10. alterirte im Dreiklänge 126. alterirte im Septimen-Akkorde 131.
Quintenparallelen, offene, 20. verdeckte 69. Folgen von reiner und verminderter Quinte 37. 71. reine und übermässige Quintenfolge 104.
Quintsext-Akkord 76. übermässiger 141.
Satz, reiner, 71.
Schlussbildung 28.
Schlüssel 1. 2. 180. 181.
Schlusskadenz 172.
Seitenbewegung 20.
Sekund-Akkord 76, mit alterirter Sexte 133, Auflösung desselben 78.
Sekunde 8. grosse 9. kleine 10. übermässige 9.
Sekundenschritt 44. 47.
Sekundquartsext-Akkord, s. Sekund-Akkord.
Septime 8. grosse 9. kleine 10. verminderte 10.
Septimen-Akkord 65, Dominantseptimen-Akkord 65, der siebenten Stufe in Dur 89, der siebenten Stufe in Moll 102, der letztere als Modulationsmittel 177.
Septimen-Akkorde 65. Verbindung derselben unter einander 95, dieselben in Verbindung mit Akkorden anderer Tonstufen und Tonarten 110. Übersicht derselben 171.
Septimenfortschreitungen, schrittweise abwärts 67, schrittweise aufwärts 114, liegenbleibende Septime 113, springende 116.
Sequenz 39. Sequenz von Vorhalten 153.
Sext-Akkord 54, übermässiger (alterirter) 136, derselbe als Modulationsmittel 177.
Sexte 8. grosse 9. kleine 10. übermässige 9. verminderte 10.
Sopran 17. Sopranschlüssel 180.
Stimmen, äussere 17. Mittelstimmen 17. liegende Stimme 167.
Stimmenbewegung 20.
Stimmenführung 21.
Stimmenumfang 17.
Stufen 2.
Taktarten 6.

- Tenor 17. Tenorschlüssel 181.
Terz 8. grosse 9. kleine 10. verminderte 10. übermässige 9.
Terzquartsext-Akkord 76. übermässiger 140.
Tonleiter in Dur 3, in Moll 41.
Tonika 16.
Tritonus 87.
Trugkadenz 110.
Umkehrung der Dreiklänge 54, der Septimen-Akkorde 76.
Undecime 8.
Unterdominante 16.
Verdoppelung der Intervalle 17. der Terz im Sext-Akkorde 57. des Grundtons beim Septimen-Akkorde 68.
Versetzung, der Durtonleiter 4. der Molltonleiter 42.
Vierklänge, s. Septimen-Akkorde 65.
Vorbereitung der Septime 91. des Vorhalts 146.
Vorhalt 145, im Bass 147. in mehreren Stimmen 162. von unten 162. nach oben 162.
Vorzeichnung 5.
Wechselnoten 165.
-

Lehrbücher von S. Jadassohn.

Lehrbuch der Harmonie. 5. sorgfältig durchgesehene und durch einen Anhang vermehrte Auflage. 1898. geh. 4 *M*; geb. in Halbfr. (Schulband) 4 *M* 50 *Pf*; fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Manual of Harmony. Translated from the German by Paul Torek and H. B. Pasmore. Sixth edition, carefully revised and enlarged with a third appendix by the author. 1898. geh. 5 *M*; fein geb. 6 *M* 20 *Pf*.

Traité d'Harmonie. Traduit de l'Allemand par Edouard Brahy. 1893. geh. 4 *M* fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Explanatory Remarks and suggestions for the working of the exercises in the Manual of Harmony, with special consideration for self-instruction. 1886. geh. 30 *Pf*.

Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. Dritte, unveränderte Auflage. 1896. geh. 2 *M* 40 *Pf*; geb. in Halbfr. (Schulband) 2 *M* 90 *Pf*; fein geb. 3 *M* 60 *Pf*.

Manual of simple, double, triple and quadruple counterpoint. Translated into English by Gustav (Tyson-) Wolff. 3. Auflage. 1897. geh. 3 *M*; fein geb. 4 *M* 20 *Pf*.

Traité de Contrepoint simple, double, triple et quadruple. Traduit de l'Allemand par Mathieu Jodin. 1896. geh. 4 *M*; geb. in Halbfr. (Schulband) 4 *M* 50 *Pf*; fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht. 1895. geh. 3 *M*; Schulband 3 *M* 50 *Pf*; fein geb. 4 *M* 20 *Pf*.

Die Lehre vom Canon und von der Fuge. 1884. geh. 3 *M* 60 *Pf*; geb. in Halbfr. (Schulband) 4 *M* 10 *Pf*; fein geb. 4 *M* 80 *Pf*.

A Course of instruction on Canon and Fugue. Translated into English by Gustav (Tyson-) Wolff. 1888. geh. 4 *M*; fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Die Formen in den Werken der Tonkunst. Analysirt und in stufenweise geordnetem Lehrgange für die praktischen Studien der Schüler und zum Selbstunterricht dargestellt. 2. Auflage. 1894. geh. 3 *M*; geb. 4 *M* 20 *Pf*.

Lehrbuch der Instrumentation. 1889. geh. 6 *M*; geb. in Halbfr. (Schulband) 6 *M* 50 *Pf*; fein geb. 7 *M* 20 *Pf*.

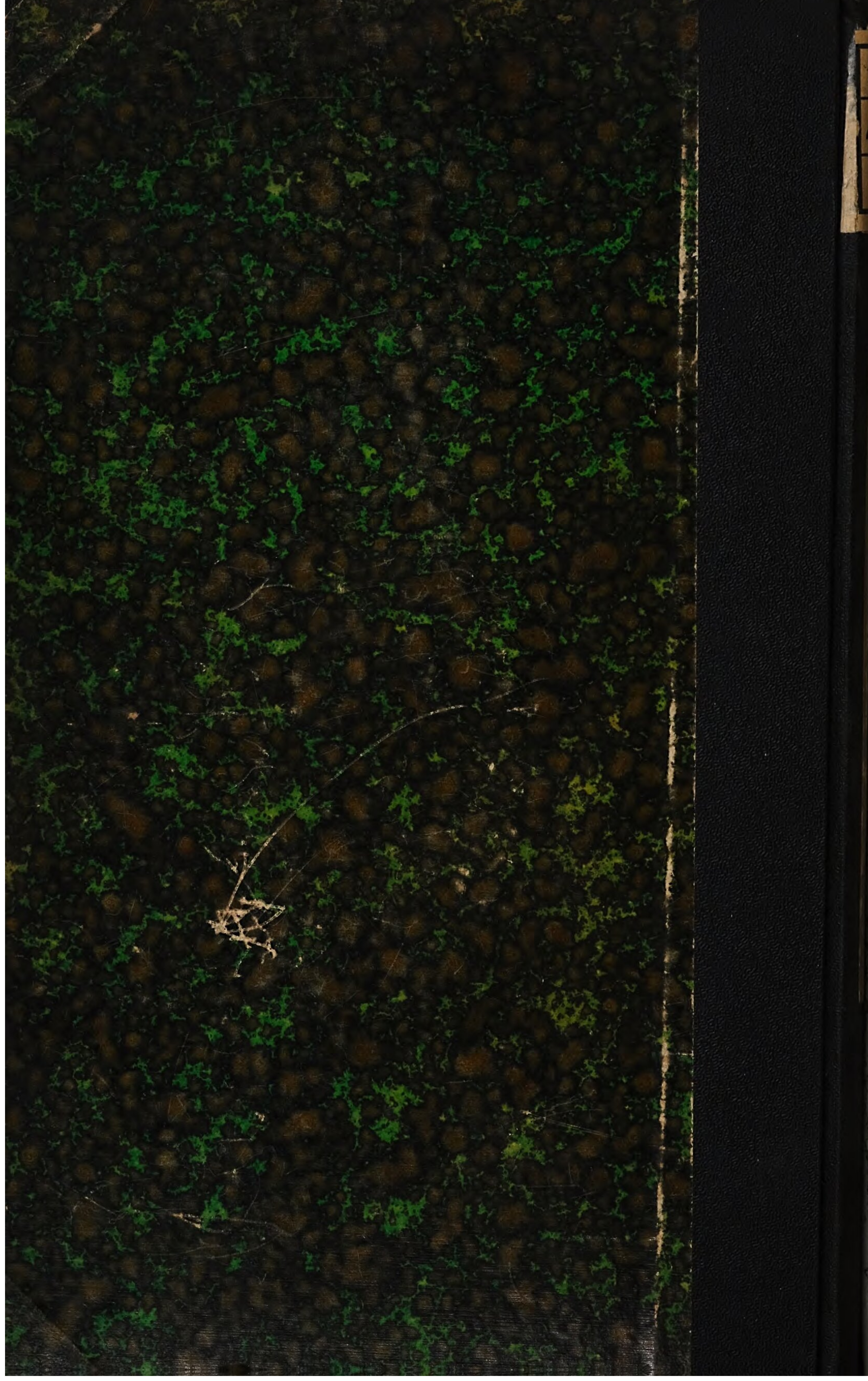
Allgemeine Musiklehre. 1892. geh. 4 *M*; fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Elementary Principles of Harmonie for School- and Self-Instruction. 1895. geh. 4 *M* 50 *Pf*; geb. 5 *M* 70 *Pf*.

Schlüssel zu den Aufgaben der Elementar-Harmonielehre. Deutsch-englisch. 1895. geh. 4 *M*; Schulband 4 *M* 50 *Pf*; fein geb. 5 *M* 20 *Pf*.

Die Kunst zu moduliren und zu präludiren. 1890. geh. 3 *M* 60 *Pf*; Schulband 4 *M* 10 *Pf*; fein geb. 4 *M* 80 *Pf*.

Messerer.



Jadassohn, Salomon

Elementar-Harmonielehre für den Schul- und Selbstunterricht

Leipzig 1895

Mus.th. 1629 dh-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657242-4